

***Die Bühnenwerke von Luigi Dallapiccola:
„Volo di notte“ 1935–1939.***

Abhandlung
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät
der
Universität Zürich

vorgelegt von
Anna Ciocca-Rossi

von
Arzo/Lugano (TI/CH)

Angenommen im Frühjahrssemester 2010 auf Antrag von
Herrn Prof. Dr. Laurenz Lütteken
und Herrn Prof. Dr. Hans-Joachim Hinrichsen

Zürich 2010

Ringraziamenti

Ringrazio il Prof. Dr. Laurenz Lütteken ed il Prof. Dr. Hans-Joachim Hinrichsen per avermi accolto e sostenuto in questo lungo e difficile percorso.

Ringrazio tutta la Facoltà di Musicologia di Zurigo per l'appoggio e la collaborazione.

Un particolare ringraziamento alla Signora Anna Libera Dallapiccola, ai collaboratori ed ai responsabili dei Fondi Luigi Dallapiccola a Firenze, per la loro cortese e alta professionalità.

Mi scuso con la mia lettrice ed il mio lettore di lingua tedesca, per tutti gli errori che hanno dovuto correggere.

Sono grata a tutti coloro che – in maniera diretta o indiretta - hanno contribuito ad arricchire le mie conoscenze.

A Sandro, Giorgio e Nicola

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis.....	3
1. Vorwort.....	6
2. Biographische Voraussetzungen	12
2.1. Luigi Dallapiccola: biographische Hinweise	12
2.2 Musik und Politik in Italien vor <i>Volo di notte</i>	17
2. 3 „Musikalische Flüge“ vor und nach <i>Volo di notte</i>	25
3. Die Bühnenwerke Luigi Dallapiccolas	32
3.1 Die Werke Luigi Dallapiccolas vor <i>Volo di notte</i>	33
3.2 Luigi Dallapiccola und seine unvollendeten Bühnenwerke vor <i>Volo di notte</i>	41
4. Die <i>Tre Laudi</i> von Luigi Dallapiccola.	47
5. Die Entstehung von <i>Volo di notte</i>	51
5.1 Der Text: das Libretto und die literarische Quelle	51
5.1.1 Der Roman von Saint-Exupéry	51
5.1.2 Der Roman von Saint-Exupéry in den Bibliotheken des Nachlasses von Dallapiccola	54
5.1.3 Das Libretto von Luigi Dallapiccola.....	56
5.1.4 Der Roman und das Libretto	66
Anhang zu Kap. 5.1. Der Roman von Saint-Exupéry und das Libretto von Dallapiccola	72
5.2 Die Briefe Luigi Dallapiccolas an Alberto Mantelli.....	76
5.3 Entstehungsgeschichte	80
Anhang zu Kap. 5: <i>Volo di notte</i>, I Romanzi della Palma.....	89
6. Fragen der Gattungsgrenzen	91
6.1 Von der <i>Lauda</i> über die Oper zur Sacra Rappresentazione.	91
6.2 Kurze Bemerkungen zu Definitionen von „Oper, Einakter, Kurzoper, Zeitoper und Literaturoper“ in Beziehung zu <i>Volo di notte</i>	94
6.2.1 Die Definitionen von Dallapiccols <i>Volo di notte</i> in den Theatern und in den Zeitungen.....	99

Anhang zu Kap. 6. Kombinationen von Bühnenwerken und ihre spezifischen Bezeichnungen in den verschiedenen Aufführungen von <i>Volo di notte</i>	103
7. Die Dramaturgie und die Musik von <i>Volo di notte</i>	106
Einleitung	106
Die Handlung	108
7.1 Musikalische Strukturen, Formen und Satztechniken	110
7.1.1 Der Gesang	110
7.1.2 Die Musik	116
7.1.3 Modalität, Tonalität und Atonalität in den einzelnen Szenen	123
7.1.4 Dur und Moll	134
7.1.5 Schlussfolgerungen	136
7.2 Die Benutzung der <i>Tre Laudi</i> in <i>Volo di notte</i>	140
7.2.1 Die <i>Tre Laudi</i> und <i>Volo di notte</i>	140
7.2.2 Geistliche Musik in <i>Volo di notte</i>	141
7.2.3 Orchestrierungsunterschiede in den <i>Laudi</i> und in <i>Volo di notte</i>	148
7.3 Die Dramaturgie des Werkes in den einzelnen Szenen	152
7.3.1 Preludio und Scena I	152
Anhänge zu Kap. 7.3.1 Scena I	160
7.3.2 Scena II	172
Anhänge zu Kap. 7.3.2 Scena II	182
7.3.3 Scena III	197
Anhänge zu Kap. 7.3.3 Scena III	205
7.3.4 Scena IV	218
Anhänge zu Kap. 7.3.4 Scena IV	229
7.3.5 Scena V: <i>Corale, Variazioni, Finale</i>	244
Anhänge zu Kap. 7.3.5 Scena V	257
7.3.6 Scena VI. Der Epilog	265
Anhänge zu Kap. 7.3.6 Scena VI	273
8. Selbstdeutung und Rezeptionsgeschichte	290
8.1 Die Schriften Luigi Dallapiccolas über <i>Volo di notte</i>	290
8.2 Die Aufführungen von <i>Volo di notte</i>	297
Theateraufführungen von <i>Volo di notte</i> und <i>Il Prigioniero</i>	300
Anhang zu Kap. 8.2. Die Aufführungen von <i>Volo di notte</i>	303

8.3 Die Rezeptionsgeschichte von <i>Volo di notte</i>. Die Musikkritik.....	308
8.3.1 Von 1938 bis 18.5.1940.	308
8.3.2 Die Uraufführung am 18.5.1940.	310
8.3.3 Die Rezeption des Werkes	312
9. Schlussfolgerungen	344
10. Bibliographie	352
10.1. Die Nachlässe von Luigi Dallapiccola.....	352
10.2 Abkürzungen.....	352
10.3 Literarische Quellen, Libretti und musikalische Druckwerke	353
10.4 Luigi Dallapiccola: Schriften und Briefwechsel	354
10.5. Allgemeine Bibliographie.	355
10.6 Spezifische Bibliographie: Zeitungsartikel, kritische Essays und Programmhefte über <i>Volo di notte</i> und Luigi Dallapiccola.....	361
Lebenslauf	374

1. Vorwort

Im Mittelpunkt dieser Forschung stehen die Untersuchung und die Bestimmung der dramatischen bühnenspezifischen Strategien in *Volo di notte* von Luigi Dallapiccola (1904–1975), einem Bühnenwerk, welches ab Mitte der dreißiger Jahre in Italien entstanden ist.

Anfänglich war mein Forschungsprojekt umfangreicher und bezog alle fünf Bühnenwerke Dallapiccolas ein. Die Einschränkung auf dieses einzige Werk hängt nicht von einer Änderung meiner anfänglichen Forschungsperspektive ab (d.h. derjenigen der Dramaturgie in den Bühnenwerken Dallapiccolas), sondern von meinen während der Forschungsarbeit entstandenen, folgenden Feststellungen:

1. dass dieses Werk einen wesentlichen Ausgangspunkt für die Erforschung des Komponisten, seiner Musiksprache und seiner Bühnenwerke darstellt; deswegen ist eine genauere Untersuchung nicht nur gerechtfertigt, sondern dringend nötig;
2. dass die Dramaturgie von *Volo di notte*, welche einen notwendigen Ausgangspunkt für alle seine Bühnenwerke darstellt, und deren Komplexität, viel längere Arbeits- und Untersuchungszeiten verlangen, als man anfänglich von seinem Umfang und seiner Dauer (einer Stunde) hätte einschätzen und voraussehen können.

Die strukturelle und musikalische Komplexität von *Volo di notte* vollzieht sich auf verschiedenen Ebenen:

- auf der Ebene der Form: es ist das erste ausdrücklich für das Theater erdachte Werk Dallapiccolas; es stützt sich völlig auf ein anderes Werk von Dallapiccola, die *Tre Laudi*, welches in der Oper vollständig wiederverwendet wird;
- auf der Ebene der Musiksprache: in den *Tre Laudi*, und damit in *Volo di notte*, wird die Zwölftonreihe zum ersten Mal in einen tonalen, modalen und atonalen Kontext integriert;
- auf der Ebene seines moralischen Engagements: *Volo di notte* ist das letzte Werk Dallapiccolas, welches scheinbar dem Faschismus noch ideologischen Raum erlaubt. 1938, bei der Erlassung der Rassengesetze in Italien, unterbricht Dallapiccola vorübergehend seine Komposition von *Volo di Notte*, um ein neues Werk zu schreiben, welches zu seiner internationalen Anerkennung 1950 führen wird, und welches derzeit als die erste *protest-music* in der Musikgeschichte gilt: die *Canti di prigionia*.

Die Komplexität von *Volo di notte* entsteht vor allem infolge seiner Übergangsstellung im Leben und kompositorischen Schaffen Dallapiccolas, was sich spezifisch auf die Ambiguität der Form und des Inhalts dieses Werkes auswirkt: dieses Werk spricht für die Suche Dallapiccolas nach einer neuen Musiksprache, sowohl tonal als auch modal, atonal oder durch Zwölftonmusik, aber vor allem nach einer neuen Musiksprache in Bezug auf die Form, auf die Klangfarbe und auf die Dramaturgie. Außerdem entwickelt der Komponist während der Arbeit an *Volo di notte* seine Widersetzlichkeit gegenüber faschistischer Ideologie oder – besser gesagt – faschistischer Propaganda, welche zu den dramatischen Ereignissen des Zweiten Weltkriegs führen wird. Das Problem ist sehr widersprüchlich: weder der Roman von Saint-Exupéry noch das Libretto von Dallapiccola sind als Verherrlichung der Luftwaffe zu verstehen. Anders geschieht es in Italien 1935 mit der Propaganda der Luftwaffe für den Abessinienkrieg, und anders klingt die Oper von Alfredo Casella *Il deserto tentato*, 1937 uraufgeführt. Während die erste Ausgabe des Romans von Saint-Exupéry 1931 von einem enthusiastischen Vorwort von André Gide begleitet wird, werden dasselbe Werk und sein Verfasser wenige Jahre später von Existentialisten verleugnet und abgelehnt: die Hauptfigur des Romans, Rivière, als Direktor einer südamerikanischen Fluggesellschaft, ähnelt zu viel der Gestalt eines Diktators, welcher das Leben seiner Piloten für den Fortschritt opfert. In wenigen Jahren, ab 1933, muss Europa sich seiner eigenen politischen, sozialen und moralischen Verantwortungen bewusst werden. So wie auch die italienischen Komponisten.

Volo di notte ist ein Übergangs- und Entwicklungswerk, sowohl ideologisch als auch musikalisch: was und wie viel von den anfänglichen Absichten des Komponisten in seiner endgültigen Fassung bleibt, ist heute schwierig zu wissen. Aber die Feststellung mehrerer Interpretationsebenen im Werk eröffnet neue, weite und spannende Überlegungsperspektiven.

Ein dritter Aspekt dieser Komplexität, in Verbindung zur kritischen Bewertung von *Volo di notte* – neben der schon erwähnten strukturellen und musikalischen Komplexität des Werkes, sowie der Ambiguität seiner ideologischen und stilistischen Übergangssituation – kann mit den prekären Lebensbedingung des Komponisten in Italien verbunden sein, wo man sich als Faschist erklären muss, um arbeiten zu können. Die Frau Dallapiccolas ist Jüdin. Wie offen und direkt kann ein Komponist mit einer Familie und einer jüdischen Frau sich einer Diktatur entgegensetzen? Davon geht meine Hypothese aus, dass – auch wenn es anfänglich nicht geplant war – das Werk sich mit der Zeit auf mehreren und unterschiedlichen Interpretationsebenen entwickelt hat, um den Protest des Komponisten verschleiert

auszudrücken: am offensichtlichsten steht in diesem Werk die Erzählung des Romans (die „erzählbare Handlung“¹); mehr verborgen hingegen in den Dramen der Charaktere, in der „musikalisch realisierten Handlung“, sind die Überlegungen des Komponisten und seine verschleierte Anklage, nicht gegenüber einer bestimmbareren Regierungsform oder Ideologie, sondern einer bestimmten Lebensbedingung. Es gelingt nicht, einen Sinn für ihre Existenz zu finden, weder der Masse der Arbeiter und Angestellten, welche (der Chor) in der Oper beobachten und beurteilen, ohne handeln zu können; noch dem Diktator (Rivière), der befiehlt, noch den Piloten, die seine Befehle ausführen. Der einzige, welcher einen Ausweg findet, ist der Pilot Fabien: während er ins Zentrum eines Zyklons flieht und sein eigenes Leben riskiert, entscheidet er dem Licht eines Sternes zu folgen. Er sagt: „*Unter Einsatz, dass ich nicht mehr zurück kommen kann, will ich den Stern erreichen*“ („*A costo di non poter ridiscendere voglio raggiungerla*“). Siehe: Partitur VdN, 1952, Szene V, T. 810–812).

Meine Entscheidung, mich in dieser Dissertation auf *Volo di notte* zu beschränken, und nicht die anderen Bühnenwerke Dallapiccolas zu betrachten, war für mich schwierig, da die Resultate von *Volo di notte* neue interessante Perspektiven in der Betrachtung aller Bühnenwerke von Luigi Dallapiccola eröffneten, auf welche ich leider nicht weiter eingehen konnte. Ob diese Entscheidung wissenschaftlich gerechtfertigt ist oder nicht, werden die Resultate meiner Dissertation zeigen.

Die erste Phase meiner Arbeit, d.h. die Suche nach Partituren, Aufnahmen und der Bibliographie hat sehr lange gedauert. Es ist immer noch sehr schwierig, bibliographisches und musikalisches Material der italienischen Musik aus den 20er und 30er Jahren zu finden (viele Ausgaben sind vergriffen, und selten findet man sie in den Schweizer Bibliotheken). Vor allem ist die Suche nach Aufnahmen der italienischen Bühnenwerke der 20er und 30er Jahre schwierig gewesen. Zu *Volo di notte* gibt es keine Diskographie: ich habe die historischen Bandaufnahmen der italienischen und französischen Radioübertragungen der 50er Jahre benutzen können, welche in der Bibliothek des Dallapiccola-Nachlasses in Florenz aufbewahrt werden, und bei den Musik Kennern im Umlauf sind.

Inzwischen erscheinen immer neuere Studien über die italienische Musik in der Zeit des Faschismus (der große Band von Roberto Illiano, *Italian Music during the Fascist Period*; siehe Illiano 2004) und über Dallapiccola (die Akten des *Convegno internazionale* über Dallapiccola und seine Zeit sind 2007-2008 erschienen; siehe Nicolodi 2007). Es sind auch die Briefe zwischen Massimo Mila und Dallapiccola

¹ Siehe Dahlhaus 1988/2001, S. 467

veröffentlicht worden: *Tempus Aedificandi*, *Carteggio 1933-1975*. Einen Teil dieses neuen Materials habe ich leider nur ungenügend verarbeiten können.

Während meiner analytischen Arbeit an *Volo di notte* musste ich neue Strategien erfinden, um das Vorhandensein von Zwölftonreihen und gleichzeitig von tonalen, modalen und atonalen Elementen, in dieser komplexen Partitur zu bestimmen und zu verarbeiten (der Klavierauszug ist nicht immer behilflich, vor allem wenn die reiche Orchestrierung und ihre Klangfarben ein wesentlicher Bestandteil der Komposition darstellen). Hierfür habe ich die Musik und den Gesang von *Volo di notte* im Computer abgespeichert und umgearbeitet, um die wichtigsten musikalischen Elemente des Werkes sowohl schriftlich, als auch klanglich einzuordnen. Diese lange Arbeit hat interessante Resultate erbracht: ich konnte mehrere musikalischen Elemente isolieren und auch im Hinblick auf ihre dramaturgische Funktion bewerten. Was ich am Anfang meiner Analyse intuitiv und undeutlich vermutet hatte und nur teilweise beschreiben konnte, schien bestätigt zu werden. Das gilt auch für die Benutzung von musikalischen Selbstzitat, sowohl innerhalb der sechs Szenen dieses Werkes, als auch aus anderen Werken (aus den *Laudi* vor allem).

Obwohl im Zentrum dieser Arbeit die Dramaturgie von *Volo di notte* steht, habe ich absichtlich und bewusst vermeiden, eine neue Theorie der Dramaturgie in Beziehung auf dieses Werk zu entwickeln. Vorrangig sind in dieser Arbeit die Beschreibung des Werkes und die Bewertung des analytischen Materials. Weitere Schritte in Richtung einer neuen theoretischen und ästhetischen Bewertung der Dramaturgie, welche für die Bühnenwerke der dreißiger Jahre interessant und nötig wäre, gehen über die Grenzen meiner Absichten, und vor allem meiner Kräfte.

Um eine Monographie von *Volo di notte* vollständig aufzubauen, habe ich diese Arbeit in mehrere Kapitel unterteilt. Im Kapitel 2, *Biographische Voraussetzungen*, beziehen sich die biographischen Hinweise über das Leben und das kompositorische Schaffen Dallapiccolas grundsätzlich auf die Entstehungszeit von *Volo di notte*. In diesem Kapitel sind dazu einige Aspekte der italienischen Musik, Politik und der Bühnenwerke mit „musikalischen Flügen“ synthetisch betrachtet worden.

Im Kapitel 3 werden die Werke und die Bühnenwerke von Dallapiccola und ihre Beziehung zu *Volo di notte* analysiert. Ein besonderes Kapitel wurde den *Tre Laudi* gewidmet, da diese einen Bestandteil des Werkes darstellen (Kapitel 4).

Im Kapitel 5 ist die Entstehungsgeschichte von *Volo di notte* aufgezeichnet. Hierfür habe ich die Handschriften und die Dokumente in den Bibliotheken des Nachlasses in Florenz betrachtet und bewertet. Darüber hinaus habe ich die Briefe Dallapiccolas an Alberto Mantelli benutzt, da diese eine Art von Tagebuch seines kompositorischen Schaffens während der Vertonung von *Volo di notte* darstellen. Sehr schwierig, aber

interessant, war die Rekonstruktion des Librettos durch die Handschrift seiner ersten Fassung, welche in der Bibliothek des Nachlasses in Florenz aufbewahrt wird. Diese ermöglicht eine neue Datierung des Werkes: 1935–1939.

Um die Gattung von *Volo di notte* genauer zu untersuchen und eine Definition für dieses Werk zu finden, welche sowohl die Benutzung der *Tre Laudi*, als auch seine einaktige Form und ihre Dramaturgie integrieren konnte, ist das Kapitel 6, *Fragen der „Gattungsgrenzen“*, entstanden. In diesem sind vor allem zwei Aspekte vertieft worden: die historische Beziehung zwischen der *Lauda*, der Oper, und der *Sacra Rappresentazione*, und die Rechtfertigung der Definitionen von „Einakter, Kurzoper, Zeitoper und Literaturoper“ in Beziehung zu *Volo di notte*. Im Anhang zu Kapitel 6. konnte ich die genauen Gattungsbezeichnungen vergleichen, welche in den Programmheften der Theater für die verschiedenen Aufführungen von *Volo di notte* benutzt worden sind. Zusätzlich konnte ich auch die anderen Bühnenwerke auflisten, welche am gleichen Abend auf derselben Bühne aufgeführt worden sind. Diese Kombinationen von Bühnenwerken können konkrete Hinweise über die Benutzung der verschiedenen Gattungsbenennungen geben.

Das Kapitel 7. „Die Dramaturgie und die Musik von *Volo di notte* ist in weitere große Unterkapitel unterteilt worden: die ersten haben eine einleitende Funktion zu den letzten, welche die Dramaturgie in den einzelnen Szenen gründlich untersuchen. Da die Musik von *Volo di notte* in der Dramaturgie des Werkes eine wichtige Rolle spielt, und da diese von Dallapiccola in einer neuen persönlichen Art, tonale, modale, atonale Musik mit Zwölftonmelodien integriert, war ein einleitender und zusammenfassender Teil der Dissertation dafür nötig. Das gilt auch für die Benutzung der Musik aus den *Laudi* in *Volo di notte*, welche für die Bestimmung einer neuen Deutungsebene des Werkes verantwortlich ist.

Zur Rezeptionsgeschichte von *Volo di notte* gehören zuerst die Schriften Dallapiccolas, welche lange vor seiner Uraufführung über das Werk informiert haben, und deren Einfluss auf die darauf folgende Musikkritik groß gewesen ist.

Dank der Bibliothek des Nachlasses in Florenz wurde mir die ganze Sammlung von Zeitungs- und Zeitschriftenartikeln, von Programmheften der Aufführungen aus verschiedenen Theatern und von Vorträgen über das Werk, für die Rezeptionsgeschichte des Werkes, zur Verfügung gestellt. Ich werde den Mitarbeitern der Bibliothek für ihre hoch professionelle und großzügige Arbeit nie genug danken können. Frau Laura Dallapiccola hatte diese Dokumente mit Liebe und Präzision, dank ihren weiten Kompetenzen im Bibliotheksbereich, in grünen Schachteln gesammelt und in mehreren Blechbehältern eingeordnet. Diese außergewöhnliche Begebenheit habe ich in meiner Bibliographie beibehalten wollen:

diese Dokumente werden deswegen auf Italienisch, meiner Muttersprache, mit „ACGV, *Scatola verde*“, eingeordnet (siehe Kapitel 10, *Bibliographie*). In meiner Bibliographie ist die Liste dieser Dokumente unvollständig, da ich nur einen Teil dieses Materials für diese Arbeit betrachtet habe.

Im Anhang zu Kapitel 8.2 werden die Aufführungen von *Volo di notte*, seiner Uraufführung folgend, chronologisch eingeordnet: hierzu habe ich auch die Radioübertragungen beigefügt, da ihre Rolle in der Verbreitung der modernen Musik in Italien nicht zu unterschätzen ist.

Als Schlussfolgerung im Kapitel 9 wird auch der Einfluss dieses Werkes auf die darauf folgenden Bühnenwerke und Komponisten kurz besprochen.

In der Bibliographie im Kapitel 10 wird zuerst die musikalische und kritische Primärliteratur (die Handschriften, die gedruckten Werke und die Schriften Dallapiccolas), vorgestellt; dann wird die Sekundärliteratur (die kritischen Essays und Studien der Musikkritiker, Biographen und Musikwissenschaftler) alphabetisch eingeordnet. Die Zeitungs- bzw. Zeitschriftenartikel und die Programmhefte, welche zur Rezeptionsgeschichte gehören, werden am Ende der Bibliographie chronologisch angegeben.

Das Werk *Volo di notte* stellt sich historisch in eine wichtige Phase für die Entwicklung, sowohl der Musiksprache, als auch der Gattung „Oper“, vor allem in Italien, aber auch in ganz Europa. Weiterhin zeugt dieses Werk von der moralischen und ideologischen Verpflichtung, mit welcher viele Musiker sich in Italien und in der restlichen Welt auseinander setzen mussten.

Diese Monographie kann als Beitrag sowohl für die Untersuchung der Dramaturgie in den Bühnenwerken Dallapiccolas, als auch für das Studium der Musik und der Oper in jenen Jahren in Italien angesehen werden.

2. Biographische Voraussetzungen

In diesem Kapitel werden zuerst einige kurze Hinweise über das Leben, sowie das Schaffen von Dallapiccola gegeben, dann folgende Aspekte betrachtet:

- 2.2. Die Musik und die Politik in Italien vor *Volo di notte*;
- 2.3. Die „musikalischen Flüge“ vor und nach *Volo di notte*.

2.1. Luigi Dallapiccola: biographische Hinweise²

Der italienische Komponist Luigi Dallapiccola wird 1904 in *Pisino* (= *Mitterburg* oder *Pazin*, in Istrien) geboren. Heute gehört Pazin zu Kroatien. Er ist 1975 in Florenz gestorben, wo er seit 1921/22 studiert, gearbeitet und gelebt hatte. Seine Familie stammte aus Ala, einer Stadt in der Nähe von Trient, und aus der Gegend vom Gardasee. Istrien und *Trentino* waren zur Zeit von Dallapiccola umkämpfte Gebiete, vor dem ersten Weltkrieg gehörte Pisino zu Österreich. Der Vater von Luigi Dallapiccola war der Direktor des einzigen italienischsprachigen Gymnasiums in der Region. Die Familie wurde 1917/18 durch die österreichischen Behörden in Graz interniert. Dort konnte der Komponist das Opernhaus besuchen: während den 20 Monaten seiner Internierung in Graz nahm Dallapiccola an 80 Opernvorstellungen teil. Nach dem ersten Weltkrieg wird Istrien italienisches Gebiet; nach dem zweiten Weltkrieg wird es von Jugoslawien übernommen. Dallapiccola ist in diesem dreikulturellen Gebiet aufgewachsen. In Pisino trafen und stießen drei Kulturen, drei Nationen, drei Völker zusammen: die italienischen, die deutschen, die slawischen. Das ist sehr wichtig, um die Musik Dallapiccolas zu verstehen.

Infolge seiner Internierung in Graz konnte Dallapiccola die Werke Wagners hören. Er entschied, Komponist zu werden. 1918 kehrte er nach Pisino zurück, wo er das humanistische Gymnasium besuchte und seine Reifeprüfungen bestand. „Die Zeit der ungebildeten Musiker ist beendet“, sagte sein Vater. Das Leben und das Handeln Dallapiccolas wurden konstant durch seine große humanistische Kultur gekennzeichnet.

In Triest beginnt er, Musik zu studieren. Durch die *Madrigalisti triestini* nähert er sich der Vokalpolyphonie des 16. und 17. Jahrhunderts, der neuen Musik, und Debussy³. 1921, durch einen sehr negativen Artikel von Ildebrando Pizzetti (die berühmten

² Siehe Kämper 1985; Sablich 2004; Ruffini 2002, Nicolodi 1984.

³ 1919–1921 entdeckt er *Pelléas et Mélisande* von Debussy „*primo choc musicale*“. Siehe: Ruffini 2002, S. 26.

*Intermezzi critici*⁴), kommt er zum ersten Mal in Kontakt mit Arnold Schönberg. Er kauft sich die *Harmonielehre* von Schönberg und entscheidet, sich nach einer europäischen Musikkultur zu orientieren.

1922 zieht Dallapiccola nach Florenz um, wo er sein ganzes Leben verbringen wird⁵. Er erhält das Klavier- und das Kompositionsdiplom im Konservatorium *Luigi Cherubini* mit Ernesto Consolo und Vito Frazzi. In Allgemeinen gehörten seine Musiklehren zur Schule von Ildebrando Pizzetti, welche nach einer Erneuerung der italienischen Musik strebte, in dem sie sich für die Rückkehr zur alten italienischen Musiktradition einsetzte. In den dreißiger Jahren ist Pizzetti einer der Unterzeichner des reaktionären Manifestes für die moderne italienische Musik⁶.

Das Schaffen Luigi Dallapiccolas fällt mit den dramatischen politischen Ereignissen in Italien zusammen, welche zum Faschismus und zum zweiten Weltkrieg führten. Nach dem Überfall auf Äthiopien 1935 und nach den Rassengesetzen in Italien 1938 heiratet Dallapiccola die Jüdin Laura Coen Luzzatto, welche er 1931 kennen gelernt hatte, und beginnt durch seine Musik seinen politischen Einsatz gegen den Faschismus zu äußern⁷. In den dreißiger Jahren ist aber die politische Situation der Intellektuellen in Italien dem Faschismus gegenüber nicht so klar: die Werke von Dallapiccola, im besonderen *Volo di notte* (*Nachtflug*), gehören auch zu dieser Übergangszeit⁸.

Die dreißiger Jahre werden in Italien als die „*Anni del consenso*“⁹ bezeichnet und beschreiben die zweite Phase des faschistischen Regimes. Sie beginnen mit den *Patti Lateranensi* (11 Februar 1929), welche die Grundlagen für ein breiteres Einverständnis („*consenso*“) mit den katholischen Kräften schaffen.

Seit 1925 leitete Giovanni Gentile das *Istituto nazionale fascista di cultura*, welches mit der im selben Jahr entstandenen *Accademia D'Italia* den Willen der Regierung nach einer Annäherung auch an die italienischen Intellektuellen und darüber hinaus nach einem breiteren Einverständnis suchte. Zwischen März 1929 und 1937 werden alle Bände der *Enciclopedia italiana* veröffentlicht. Diese kann als das größte Verlegerunternehmen in Italien betrachtet werden. Das ist aber nicht alles. In diesen Jahren werden in Italien mehrere neue Verlagshäuser und Zeitschriften gegründet.

⁴ Siehe Kämper 1985, S. 5–6.

⁵ Siehe Cresti/Neri 2004. *Luigi Dallapiccola*, S. 354–359.

⁶ Siehe Kämper 1985, S. 18. Nicolodi 1984.

⁷ Für die *Canti di prigionia* und für die *protest-music* siehe die Zitate von Dallapiccola am Ende des Kapitels: 7.2.2, *Geistliche Musik in ‚Volo di notte‘*.

⁸ Siehe Nicolodi 1984: *PARTE SECONDA. Musicisti e potere: Il rito del consenso*, S. 275–305.

⁹ Siehe: SldI 1993 (*Storia letteraria d'Italia, il Novecento 1*), S. 1246 und folgende.

Durch seine Musik beginnt Dallapiccola gegen die Rassenpropaganda zu kämpfen. Am 11. August 1944 wird Florenz befreit. Vier Monate später wird seine einzige Tochter geboren: ihr wird der bedeutungsvolle Name von Anna Libera gegeben.

Anna Libera lebt heute in England und ist die gesetzliche Erbin des Komponisten. Der Nachlass Dallapiccolas befindet sich in Florenz, wo Luigi Dallapiccola als Lehrer und Komponist am Konservatorium tätig war und wo seine Frau Laura Dallapiccola als Bibliothekarin arbeitete¹⁰.

Luigi Dallapiccola ist einer der ersten italienischen Zwölftonkomponisten. Er entwickelt selbständig seinen eigenen Stil aus der italienischen und aus der madrigalistischen Vokaltradition (man spricht im Allgemeinen von *Neomadrigalismo*¹¹), in Verbindung mit den neuen europäischen Musikströmungen. Seine Werke wurden außerhalb der italienischen Grenze dank Hermann Scherchen gespielt und anerkannt.

Dallapiccola war Pianist¹²: 1930 beginnt auch seine Mitarbeit mit dem Geiger und seinem Altersgenossen Sandro Materassi¹³. Zusammen werden sie in den wichtigsten europäischen Konzertsälen spielen. In ihrem Repertoire sind vor allem die *Violinsonaten* von Ravel und Janacek, das *Duo Concertante* von Stravinskij, die *Due Studi* und die *Tartiniana* von Dallapiccola zu erwähnen.

In den dreißiger Jahren war er Klavierbegleiter der amerikanischen Tänzerin La Meri in Wien und in Berlin¹⁴, welche seit ihrem Debüt 1929 in New York eine viel versprechende Karriere angefangen hatte.

¹⁰ Für den Nachlass Dallapiccolas siehe FLD und Ruffini 2002.

¹¹ Die Bezeichnung „*Neomadrigalismo*“ wird in dieser Arbeit im weiten Sinn verwendet, und zwar nicht nur in Bezug auf die Musik Dallapiccolas. Hermann Danuser zum Beispiel schreibt: „*Der italienische ‚Neomadrigalismo‘ ist gegenüber den entsprechenden Bühnenwerken der gleichen Komponisten, etwa bei Pizzetti, eine sekundäre Erscheinung*“. (Siehe: Danuser 2004, S. 256).

¹² Siehe in: Ruffini 2002, S. 439–441, *Repertorio Integrale di Dallapiccola pianista. Dallapiccola collaboratore al Pianoforte. Discografia integrale di Dallapiccola*.

¹³ Sandro Materassi hatte mit Jenő Hubay in der Liszt-Akademie von Budapest studiert. Das Duo Materassi-Dallapiccola hat massgeblich an der Verbreitung des zeitgenössischen Repertoires für Klavier und Geige in Europa mitgewirkt.

¹⁴ Siehe Ruffini 2002, S. 25–40 *Cronologia*; S. 436–443 *Dallapiccola ed il Pianoforte*. S. 27 und die Fussnote 12: 1930 in Wien und in Berlin begleitet Dallapiccola als Pianist die amerikanische Tänzerin La Meri. Ich konnte leider die Programmhefte nicht finden. Was hat La Meri getanzt?

Siehe Cohen, 1998: „*MERI, LA (Russell Meriwether Hughes; born 13 May 1899 in Louisville, Kentucky, died 7 January 1988 in San Antonio, Texas) dancer, writer, and teacher. La Meri*

Dallapiccola kann bei diesem Anlass *Elektra* und *Salomè* von Strass, die *Erste Symphonie* von Mahler, und *Simon Boccanegra* von Verdi hören.

Er war Klavier- und Kompositionslehrer im Konservatorium in Florenz; er war Bearbeiter von alten Werken, wie dem monteverdischen *Ulisse*¹⁵; er war Kritiker, Mitarbeiter der Literaturzeitschrift *Il Mondo* von Alessandro Bonsanti. Er hat 1941 zum ersten Mal die Schriften von Busoni in Italien veröffentlicht¹⁶, 1935–1936 hat er *Die Neue Instrumentation* von Egon Wellesz übersetzt, aber nie veröffentlicht [siehe in ACGV, LDLII.4 (1-2)]¹⁷.

was raised in San Antonio, Texas, where she was early exposed to Mexican und Spanish culture. She experimented in all the arts but ultimately steered to a career in dance by Guido Carreras, who had introduced dancer Anna Pavlova und violinist Jascha Heifetz to Berlin, and actress Eleonora Duse to the United States. Carreras later became La Meri's manager und husband. La Meri made her New York concert debut on 6 June 1928. Over the next twelve Years she danced in Central and South America, Europa, North Africa, Australasia, India, Burma, Indonesia, the Philippines, China, Japan, and Hawaii. Whether she performed, she studied the local dances with recognized masters. She also collects authentic costumes and recordings of native music [...]. 1945 [in New York] she also opened the Ethnologic Dance Theater [...]. BIBLIOGRAPHY: [...]. MERI, La: 'Dance as an Art-Form: Its History and Development', New York 1933."

¹⁵ Dazu sind auch zu erwähnen:

- Musorgskij, Modest Petrovic, *Quadri di una esposizione: per pianoforte*, nuova edizione critica a cura di Luigi Dallapiccola, Carisch ed., Milano 1941. Eine zweite kritische Ausgabe von Dallapiccola für den Carisch-Verlag ist 1970 erschienen. (Siehe Ruffini 2002, S. 321–322).
- Vivaldi, Antonio: *6 Sonatas for cello and piano*; revision and realisation on the Figured Bass by Luigi Dallapiccola, International Music Company, New York City 1955.
- *Italian Songs of the 17th and 18th Centuries: for voice und piano* [realisation of the Figured Bass and editing by] Luigi Dallapiccola, International Music Company, New York City 1961.

¹⁶ Busoni, Ferruccio, *Scritti e pensieri sulla musica*, a cura di Luigi Dallapiccola e G. M. Gatti; Introduzione di M. Bontempelli, Le Monnier, Firenze 1941.

In FLD (*Gli autografi musicali. Gli Studi*) sind mehrere musikalische Übungen (1923) von Dallapiccola aus dem von Busoni 1894 herausgegebenen *Wohltemperierten Klavier* von J. S. Bach aufbewahrt (siehe: J.S. Bach, *Das Wohltemperierte Klavier*, bearbeitet, erläutert und mit daran anknüpfenden Beispielen und Anweisungen für das Studium der modernen Klavierspieltechnik, herausgegeben von B. Busoni, 1, Teil I, Leipzig, Breitkopf & Härtel, copyr. Schirmer 1984).

¹⁷ „È rimasta inedita [...] anche la traduzione della ‚Neue Instrumentation‘ di Egon Wellesz, cui Dallapiccola lavorò a quattro mani con la propria compagna verso la metà degli anni Trenta."

Dallapiccola hat sich nie mit den zahlreichen und intellektuell sehr blühenden Triester Kolonien in Florenz verbunden. Er hat nicht an den Aktivitäten der florentinischen literarischen Schriften („fogli letterari“) und Zeitschriften während der zwei Weltkriege teilgenommen. Er besuchte in der Zeit der Zeitschrift *Solaria* (bis 1926–1936¹⁸) regelmäßig das Haus von Ugo Ojetti, anfänglich als Klavierlehrer seiner Tochter Paola Ojetti. Durch die Empfehlungen von Ojetti versucht Dallapiccola Kontakte mit dem Ricordi-Verlag aufzunehmen, um seine Werke publizieren zu lassen. Leider scheitern alle Pläne aus finanziellen Gründen: die Veröffentlichung der Werke von Dallapiccola ist zu teuer.

Ab 1935 wird er Freund von Alessandro Bonsanti, welcher als Mitdirektor der Zeitschrift *Solaria* gewirkt hatte. Dallapiccola schreibt Artikel für die Zeitschrift *Il Mondo* von Bonsanti. Literarisch steht Dallapiccola Mann, Proust und Joyce nahe. Er war 1935 auch Lehrer von Monika Mann, der Tochter von Thomas Mann.

Seit Beginn der 1950er Jahre war Dallapiccola Gastprofessor in den USA, wo er Kompositionskurse an verschiedenen Universitäten hielt. 1964 war er auch lange Zeit Kompositionsprofessor in Süd- und Nordamerika. Vor seinem Tod bekam er eine große Zahl internationaler Anerkennungen. Die zahlreichen Schriften von Luigi Dallapiccola tragen zum Verständnis seiner Persönlichkeit und seines Schaffens bei. Diese werden in meine Arbeit integriert¹⁹.

In der Fußnote: „*Se ne conserva l'esemplare manoscritto, con segnatura LVIII.36, cui è allegato l'autografo di Wellesz della prefazione dell'edizione italiana*“. Siehe: Mila De Santis, Introduzione. In: FLD, S. 20

¹⁸ 1936 unterbricht die Zeitschrift *Solaria* seine Veröffentlichungen, sowohl wegen der von der faschistischen Zensur immer grösseren aufgezwungenen Hindernisse, als auch wegen interner Gründe. *Solaria* hatte eine grosse Rolle in der Verbreitung der europäischen Literatur in Italien gespielt. Während den sogenannten Jahren des „*consenso*“ und nach den italienischen militärischen Erfolgen in Äthiopien scheint in Italien jede Opposition gegen den Faschismus sinnlos zu werden. Durch *Solaria* konnten nicht nur – wie es in jener Zeit üblich war – die französischen Schriftsteller bekannt gemacht werden, sondern vor allem die englischen (Joyce, Eliot, Virginia Woolf), die russischen (Majakowskij, Pasternak), die nordamerikanischen (Hemingway), und die mitteleuropäischen (Rilke, Kafka, Thomas Mann, Zweig).

¹⁹ Siehe PM.

2.2 Musik und Politik in Italien vor *Volo di notte*²⁰

In Italien ist die kulturelle Position von Dallapiccola innerhalb zweier gegensätzlicher Denkweisen zu untersuchen: auf einer Seite stehen die „Internationalisten“ von Alfredo Casella und Francesco Malipiero, auf der anderen stehen die Unterzeichner des reaktionären Manifests für die moderne Musik, welches 1932 in den italienischen Zeitungen erschienen ist; dazu gehört Ildebrando Pizzetti. Gemeinsam zeigen alle italienischen Komponisten ein großes Interesse an der alten italienischen Musik. Im Mittelpunkt dieser Betrachtung stehen die Musikfestivals in Italien, vor allem in Venedig und in Florenz, mit dem Maggio Fiorentino und den damit verbundenen Kongressen. 1933 findet der erste internationale Musikkongress in Florenz statt (siehe: CIM 1935). Folgende Aspekte werden während mehrerer Tage besprochen: die Musikkritik (Gaetano Cesari, Guido Pannain, Luigi Ronga); Radio, Film, Grammophon (Adriano Lualdi, André Coeuroy, R.-Aloys Mooser, Herbert Fleischer, Luigi Colacicchi, Basil Maine, Emile Vuillermoz, Carl Ebert, Ludwig Koch, Hans Rosbaud); Tendenzen der zeitgenössischen Oper (Gastone Rossi-Doria, Armand Machabey, Alfred Einstein, Ferruccio Bonavia, Roger Sessions, Paul Bekker, Andrea della Corte); die Musik und der Film (Massimo Mila, Leo Fürst); die Verbreitung der Musikkultur und die internationalen Kulturaustausche – Das Schaffen und die Interpretation der Modernen Musik (Alfredo Casella, Edward J. Dent, Paul Stefan, Henry Prunières, Boris de Schloezer, Alfredo Parente, Guido M. Gatti). Diese Namen kommen in der Rezeptionsgeschichte von *Volo di notte* (Kap. 8 dieser Arbeit) zum Teil wieder vor. Am Kongress haben auch folgende Leute teilgenommen: Luigi Dallapiccola, Bela Bartók, Alban Berg, Mario Castelnuovo-Tedesco, Francesco Cilea, Vito Frazzi, Vittorio Gui, Zoltan Kodály, Ernst Krěnek, Mario Labroca, Francesco Malipiero, Darius Milhaud, Ojetti Ugo und Paola²¹, Willi Reich, Ernest Toch, Fausto

²⁰ Siehe: Friedrich Geiger, *Im Schatten der Diktaturen von Hitler, Stalin und Mussolini*, S. 217–242, in: Riethmüller, 2006. In der Bibliographie der Fussnote 2: Nicolodi 1984; Stenzl, 1990.

²¹ In Florenz kommt Dallapiccola 1922–1923 durch seinen Klavierlehrer Ernesto Consolo in Kontakt mit *Casa Ojetti*, welches für ihn eine wertvolle Quelle literarischen und kulturellen Ansporns darstellen wird (Siehe: Ruffini 2002, S. 26). Ugo Ojetti (1871–1946) ist in Italien ein bedeutsamer Schriftsteller, Kunstkritiker und Journalist gewesen. Er hat für die *Illustrazione italiana*, für die *Tribuna*, und für den *Corriere della Sera* geschrieben (1926–1927 war er Direktor des *Corriere della sera*). Er hat wichtige verlegerische Initiativen unternommen: *Le più belle pagine degli scrittori italiani* für den Treves-Verlag, und die Reihe *I Classici italiani* des Rizzoli-Verlags. Er war einer der Unterzeichner des *Manifesto degli intellettuali fascisti* 1925 und wurde 1930 *Accademico d'Italia* genannt. Seiner Tochter Paola widmet Dallapiccola

Torre Franca, Max Unger, Egon Wellesz. Die Presse aus ganz Europa sandte ihre Vertreter dorthin.

1937 findet der Zweite Internationale Musikkongress in Florenz und in Cremona statt (siehe CIM 1940). Dieses Mal sind die betrachteten Aspekte noch repräsentativer für die Rezeption der modernen Musik in jener Zeit: die soziale Aufgabe des Komponisten; das Publikum und die moderne Musik; die gegenwärtige Musik und die Musikorganisation; die Musiker und das Publikum; das Publikum: aus wem besteht es, wie erzieht man es? Die Musik als spätwirkende Kunst; die Musik und das Leben unserer Zeit; Komponist und Konzertkrise. Egon Wellesz, G. Francesco Malipiero und Ernst Krěnek gehören zu den Referenten. Auch das Radio wird in die Betrachtungen des Kongresses einbezogen: der Rundfunk und die zeitgenössische Musik; der Einfluss des Rundfunks auf den Musikgeschmack; die musikalische Bildung durch den Rundfunk; die Schallplatte: ihre Bedeutung, ihre Mängel, ihre Früchte; die erzieherische Aufgabe der Schallplatte. Paul Collaer spricht als Referent über die musikalische Bildung durch den Rundfunk: der belgische Pianist, Musikwissenschaftler und Dirigent hat den belgischen Rundfunk in Brüssel 1937 bis 1953 geleitet und dadurch eine wichtige Rolle in der Verbreitung der zeitgenössischen Musik gespielt (insbesondere für die Musik von Dallapiccola, siehe zum Beispiel die Uraufführung seiner *Canti di prigionia* in: Ruffini 2002). Im Kongress werden auch die Verantwortung und die erzieherische Aufgabe der Schule, der Kritik und der Presse in Bezug auf die Rezeption der Musik diskutiert. Ein ganz anderer Aspekt betrifft die alte Musik und die Aufführungspraxis alter Werke, welche von Fausto Torre Franca, Herbert Gerigh und Andrea della Corte besprochen werden (1941 wird *Il ritorno d'Ulisse in patria* von Monteverdi in einer neuen Bearbeitung für die „moderne Bühne“ von Dallapiccola in Florenz aufgeführt). Die Filmmusik, die Probleme der musikalischen Registrierung, Regisseur und Komponist im Film werden am Schluss der Florentiner Kongresstage betrachtet. Darius Milhaud nimmt daran teil: *Ist Wagners Lösung des lyrischen Dramas im Film anzuwenden?*²² [!!!]. Darauf

1930 sein Manuskript von der *Canzone del Quarnaro* von Gabriele D'Annunzio und sein Manuskript von den *Due Liriche del Kaleva* (in FLD: LD.Mus.18; Mus. 10). Paola Ojetti wird auch für die Rezeptionsgeschichte des *Volo di notte* als Musikkritikerin in dieser Arbeit erwähnt (Kap. 8.3.3, 1942).

²² Darius Milhaud in: CIM 1940, S. 260: „Hat Wagner dem lyrischen Theater wirklich eine Lösung gebracht? Ich denke es nicht. Lösung wäre andererseits Hemmungen, und die Musik ist doch fortwährend in Bewegung. Ich bin übrigens in einer ungünstigen Lage, um vom wagnerianischen Gesichtspunkt aus die Filmmusik zu betrachten, da mir das Ideal des ‚Meisters von Bayreuth‘ nie sympathisch gewesen. Mein Provenzenherz spürte in der diesen

folgen die Kongresstage in Cremona, in denen über die Streichermusik und die alte Instrumentierung diskutiert wird (Paul Hindemith spricht über die Viola d'amore; Egon Wellesz über die *italienischen Musiker am österreichischen Hof*). Die Oper von Alfredo Casella *Il deserto tentato* wird in diesem Zusammenhang mit *Il Signor Bruschino* von Rossini aufgeführt. Im *Teatro Comunale* findet auch ein Konzert mit moderner Musik (*Concerto di musica moderna*) statt: Werke von G. Rosati, I. Markevitch, A. Berg, G. Petrassi, L. Dallapiccola. In Cremona spielt das Quartetto Busch mit dem Pianisten R. Serkin Werke von Verdi, Viotti und Brahms. Als Schlusskonzert: *Concerto dell'eccezionale Orchestra d'Archi dei Concertisti-solisti Italiani diretti da Antonio Guarneri, con la partecipazione dei solisti P. Hindemith, A. Busch, G. Andreasson, H. Busch, C. F. Cillario, G. Carpi (musiche di Corelli, Bach, Vivaldi e Boccherini)*. Dallapiccola nimmt an beiden Kongressen teil. Dazu können die Kontakte Dallapiccolas zu den europäischen Musikern und Werken, sowohl durch seine musikalischen Autographen, wie zum Beispiel seine Studien über Wagner, Bach, Busoni, Bach-Busoni usw.²³, als auch durch seine zahlreichen Schriften (in PM), untersucht werden. Eine wichtige Rolle spielen in seiner musikalischen Ausbildung die Tourneen von *Pierrot lunaire* (Schönberg) und von *Les noces* (Strawinsky) Mitte und Ende der 20er Jahre in Italien.

Die Festivals der IGNM (Internationalen Gesellschaft für Neue Musik) üben eine wichtige Funktion in der Verbreitung der neuen europäischen Musik in Italien aus. Als Beispiel kann man die Kantate *der Wein* von Alban Berg und *das Augenlicht* von Anton Webern erwähnen. Dadurch wird Dallapiccola den Komponisten Alban Berg ein paar Jahre vor seinem Tod kennen lernen²⁴. Dank Guido M. Gatti beginnt

philosophisch-musikalischen Pathos anscheinend leitenden Rhetorik immer Luftmangel; doch was mir nichtsdestoweniger auffällt, ist, dass die so genannte Wagnersche Lösung des Musikdramas durch ein an eine Person oder eine Idee geknüpftes Leitmotiv eine Elementarschülerlösung ist. [...]“. Zu betonen sind für Dallapiccola - welcher angefangen hat, seine erste Oper zu schreiben - die negativen Beurteilungen gegenüber der Benutzung des Leitmotivs von Wagner und gegenüber jedes kompositorischen Modells, welches die Freiheit des Komponisten beschränkt und zu schon bekannten und benutzten, und deswegen vom Zuhörer „erwarteten“ Lösungen führt. Man kann eine ähnliche Position in der Behauptung von Dallapiccola finden: „*io non credo al ‚problema dell’opera‘ [...]. Continuo a credere che ogni opera debba costituire un problema di per sé stante*“ (siehe: Dallapiccola, 1940 und Kap. 8.1, *Die Schriften von Luigi Dallapiccola*, 1940).

²³ Siehe in FLD, *Gli autografi musicali*, S. 80-85.

²⁴ In: Ruffini 2002, S. 29: am 9 September 1934 ist die erste Begegnung von Berg und Dallapiccola in Venedig, am *III. Festival di Musica Contemporanea*. Dallapiccola hatte Berg schon 1933 am Maggio Musicale Fiorentino zufällig getroffen. 1935 stirbt Alban Berg.

Dallapiccola regelmäßig an den Festivals der IGNM aktiv teilzunehmen: 1932 nochmals in Venedig, lernt er Alfredo Casella und Malipiero kennen; 1934 wird seine *Rapsodia* für den Emil Hertzka-Preis in Wien empfohlen; 1935 am Festival der IGNM in Prag wird sein *Divertimento in quattro esercizi* aufgeführt; 1939 steht er im Widerspruch zur italienischen Sektion, welche aus der IGNM austreten will. Trotzdem werden seine *Tre Laudi* 1939 am Festival der IGNM in Venedig aufgeführt. Italien bereitet sich für den Krieg vor. 1939 werden die Uraufführung von *Volo di notte* und 1942 auch die Musik Dallapiccolas in Deutschland verboten. 1937 ist Dallapiccola zum ersten Mal in Paris, wo er seine venezianischen Kontakte ausbaut: er trifft Saint-Exupéry, Milhaud, Collaer und Poulenc. 1942 ist er in Wien mit Anton Weber und mit dem Direktor der Universal Edition Alfred Schlee. Eine weitere Gelegenheit für Dallapiccola, kulturelle und soziale Kontakte außerhalb Italiens zu knüpfen, eröffnen ihm seine Tourneen als Pianist in Europa (siehe: Ruffini 2002, *Cronologia*). Die Beziehung von Dallapiccola zur italienischen Politik und zum Faschismus ist – wie schon gesagt – extrem komplex: in den letzten Jahren sind einige Studien darüber erschienen, welche das Problem nicht lösen, aber zumindest deutlich einrahmen²⁵. Dallapiccola hat sich anfänglich nicht dem Faschismus widersetzt²⁶; ab 1938 – nach den Rassengesetzen in Italien – komponiert er moralisch und politisch engagierte Werke der *protest-music*²⁷; während des Krieges behält er aber seine Stelle als Lehrer am Konservatorium von Florenz, obwohl seine Frau jüdisch ist (im Gegensatz verliert seine Frau 1938 ihre Stelle an der Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze). Alle Musiker in Italien waren zu jener Zeit Faschisten: nur Toscanini und Massimo Mila widersetzten sich dem Faschismus.²⁸ Wie war Mussolinis Kulturpolitik, vor allem der Musik gegenüber? Welches sind die Unterschiede zur deutschen Musikpolitik? In Italien und in Deutschland ist das Problem wesentlich und in erster Linie finanziell:

²⁵ Nicolodi 1984; Sachs 1987/1995; Stenzl, 1990; Illiano 2004; Riethmüller, 2006.

²⁶ Goffredo Petrassi, in Sachs 1995, S. 189: „Dallapiccola era in primo tempo un fervente fascista – così fervente che a noi amici qualche volta dava un po' fastidio. All'epoca delle sanzioni prese una parte molto precisa a favore dell'impero italiano e contro gli inglesi, e ci fu il suo famoso motto delle ‚Tre Laudi‘ [sic! Er meint: *Musica per tre pianoforti*, 1935] ‚il paradiso all'ombra delle spade‘. Poi, con le leggi particolari e soprattutto con quelle razziali, le cose cambiarono per lui, e divenne acceso antifascista. Io, adesioni vere e proprie non le ho mai fatte, se non in un solo caso, peraltro ambiguo. [...] Ma bisogna tener presente che questa idea mi venne nel '34, e gli inni di Dallapiccola sono del '35, ossia in un periodo in cui c'era la massima attenzione e infatuazione verso Mussolini. [...]“

²⁷ Siehe die Zitate von Dallapiccola im Kap. 8.1, Fussnote 3, und im Kap. 7.2.2.

²⁸ Siehe: Sachs 1987/1995, S- 66-76. Interview mit Massimo Mila.

1936 geben die Italiener 17 Mal mehr für Kinokarten als für die Oper aus; dieselbe verkauft acht Mal mehr als die Konzerte (siehe Sachs 1987/1995 S. 114). Vor den Rassengesetzten in Italien, welche die jüdische Musik und die jüdischen Musiker verbannen, ab 1936, wird vom Regime nur eine musikalische Rahmenrichtlinie für die Konzerte gegeben: in den Konzerten werden vor allem die Solisten, die italienischen Solisten, sowie die unbekannte alte italienische Musik bevorzugt. Unter dem Faschismus werden neue Orchester gegründet: dazu zählt ab 1928 die *Stabile Orchestrale Fiorentina* unter der Leitung von Vittorio Gui. Daraus entwickelt sich der Maggio Musicale Fiorentino. Alle italienischen Festivals entwickeln sich unter dem Faschismus (siehe: Sachs 1987/1995, S. 116), aber nicht aus politischen, sondern aus kulturellen Gründen. Trotzdem werden diese vom Regime benutzt, um dessen „*magnanime und vigile apertura*“ zu zeigen (siehe Sachs 1987/1995. Das Zitat ist von Fiamma Nicolodi). Am wichtigsten sind das internationale Musikfestival in Venedig (ab 1930) und der Maggio Musicale in Florenz (ab 1933). In Venedig wird 1930 das erste Festival von Adriano Lualdi²⁹ präsentiert, mit Alfredo Casella als Vizepräsident. Labroca und Malipiero gehören zum leitenden Vorstand. Da Mussolini befürchtet, dass die Veranstaltung sich als unpopulär erweisen könnte, gewährt er dem Festival nicht seine offizielle Schirmherrschaft. Lualdi jedoch behauptet, dass das Festival unter der Obhut („*sotto l'egida*“) Mussolinis stehe, welcher seine moralische und materielle Unterstützung („*aiuto morale e materiale*“) anbietet. Dieser Zwiespalt ist fast immer vorhanden. Um die Angriffe der musikalischen Rechtsradikalen zu vermeiden, schreibt Lualdi über die Konzertprogramme „*in onta al loro carattere [...] internazionale [...] sono un'istituzione prettamente italiana e prettamente fascista [...] Certi veleni e stupefacenti artistici che hanno fatto strage oltr'Alpe [= Schönberg]*“ werden ausgeschlossen. Im ersten Festival in Venedig werden folgende Werke aufgeführt: das *IV. Quartett* von Bartók, *La Création du monde* von Milhaud, Werke von Walton, Kodály, Roussel, Bloch, Szymanowski, Hindemith und Krěnek. Zusätzlich Uraufführungen von italienischen Komponisten (Alfano, Castelnuovo-Tedesco, Lualdi, Pick-Mangiagalli, usw.) und auch unbekannte Werke von Strawinsky, Prokofiev, de Falla, Honegger, Respighi, Casella, Malipiero, Pizzetti, Zandonai und Mulè. Der Erfolg dieses Festivals führt 1932 zu Organisationsproblemen: alle möchten daran teilnehmen! 1934 genehmigt Mussolini

²⁹ In der unterministeriellen musikalischen Bürokratie in Italien trifft man vor allem drei Namen: Adriano Lualdi, Giuseppe Mulé und Alceo Toni. Die ersten zwei sind auch Komponisten (ihre Werke werden häufig in den musikalischen Veranstaltungen des Regimes aufgeführt). Alceo Toni als Musikkritiker nimmt an der Uraufführung von *Volo di notte* teil (für die Rezeptionsgeschichte siehe Kap. 8.3.3, 1940).

persönlich die Projekte des Festivals: es wird mehr Raum für die jungen italienischen Komponisten geboten, zu denen Dallapiccola gehört (er hatte die Zwölftontechnik in seiner Musik noch nicht benutzt). Hermann Scherchen dirigiert *Der Wein* von Berg [!]. Bis 1942 wird in Venedig das Festival regelmäßig stattfinden: dann, nach 12 Jahren, endet es (siehe Sachs 1987/1995, S. 116–119).

Der Rundfunk steht in diesen Jahren ebenfalls im Zentrum des musikalischen Interesses³⁰. Obwohl man in Italien, im Gegensatz zu Deutschland, die Funktion des Radios weniger anerkannt und länger unterschätzt, wird 1932 anlässlich des II. Festivals in Venedig ein Wettbewerb für Radiomusik (*Concorso per musica radiogenica*) organisiert. Zu den acht Finalisten zählen: Nino Rota (*Suite per piccola orchestra*), Giulio Cesare Sonzogno und Luigi Dallapiccola (*Tre Studi per soprano e orchestra da camera*). De Benedictis (2004, S. 24–29) unterscheidet zwischen ‚musica radiogenica‘ – „*sempre ammettendo la legittimità dell’espressione*“ – und ‚opera radiofonica‘. De Benedictis spricht über die Schwierigkeiten in Italien, eine neue Gattung für das Radio zu entwickeln: „*Il nodo critico di queste opere composte per la radio è proprio nella contraddizione sottolineata fin dalla seconda metà degli anni Venti da Weill e Brecht, ossia nello iato esistente tra le potenzialità del mezzo e il suo effettivo impiego*“³¹. *Il mancato uso a scopo creativo della radio rendeva talora ancora più evidente l’inadeguatezza e l’aura di convenzione di queste composizioni irrimediabilmente ‚ibride‘.*“ (S. 27 und Fußnote). De Benedictis zitiert in diesem Zusammenhang Dallapiccola und *Volo di notte* (S. 27–28): in einem Interview äußert sich der Komponist über die schöpferischen Eigenschaften der Studioaufnahmen und insbesondere über eine mögliche Bearbeitung von *Volo di notte* für das Radio. Er meint, er hätte für eine Rundfunkfassung die Stimme des Piloten nicht in diejenige

³⁰ Siehe: J. Pellegrini, in: Nicolodi 2007, S. 485–520.

³¹ Kurt Weill wird 1925 Chefkritiker und Berliner Korrespondent der Wochenzeitschrift *Der deutsche Rundfunk*. Schon 1926 stellt er fest: „*dass hier die Voraussetzungen zur Entstehung einer selbständigen und ebenbürtigen Kunstgattung gegeben sind, die weit über eine mehr oder weniger vollkommene ‚Reproduktion‘ früherer Kunstleistungen hinausgeht. Wir können die künstlerische Bedeutung des Rundfunks nur in der Entwicklung dieser eigenen Radiokunst, keineswegs in einer Fortsetzung des bisherigen Konzertwesens erblicken [...]. Denn nur der Rundfunk kann jene mehr äußerliche gerichteten Prunkkonzerte, die überflüssig geworden sind, durch eine hochwertige und wirklich fruchtbare Massenkunst ersetzen, und er kann jener breitesten Allgemeinheit, die das Kunstpublikum der Zukunft bildet, die Mitwirkung erster Kräfte, die Darbietung hervorragender Leistungen sichern*“ (das Zitat ist in: Heinzelmann 1990 S. 7). Schon 1926 schreibt Weill eine Hörspielmusik, die leider verloren gegangen ist. 1927 komponiert er den *Lindberghflug* (siehe Kap. 2.3, „Musikalische Flüge“).

des Funkers verwandelt. Er hätte technisch die Gelegenheit ausgenutzt, beide Charaktere unabhängig voneinander handeln und singen zu lassen. De Benedictis fügt folgendes ein: *Dallapiccola serbò sempre un atteggiamento scettico nei confronti di un'arte realmente radiofonica, fedele alle sue prime impressioni espresse nel 1937 [...] . Su commissione della RAI, ma lontano dall'esserne condizionato sul piano creativo, scrisse Il Prigioniero (1949), con il vincolo di prima esecuzione radiofonica* (S. 28, Fußnote 103).

1953 arbeitet Dallapiccola mit Luigi Rognoni, welcher in jener Zeit für das *Terzo Programma* RAI verantwortlich ist, an einem Dokumentarfilm: *Il miracolo della cena*. Als Luciano Berio aus Amerika zurückkommt, schreibt Dallapiccola seinem Freund Rognoni einen Empfehlungsbrief, damit Berio bei der RAI arbeiten kann. Das Interesse am Radio Milano liegt für Berio hauptsächlich in den zur Verfügung stehenden technischen und musikalischen Mitteln der Studios (siehe De Benedictis 2004, S. 188–189).

Sind sich weder das Regime noch die Musiker der Potentialität des neuen Rundfunkmittels bewusst, bleibt jedoch das Interesse für die Festivals im Vordergrund. Für das Regime ist auch der Maggio Musicale Fiorentino ein Grund zum faschistischen Nationalstolz, obwohl anfänglich (1931) das offiziell anerkannte Orchester von Vittorio Gui von den ausländischen Kolonien in Florenz finanziell unterstützt wird³². Dieses war dem *teatro dell'opera* assoziiert worden, was zum *Ente autonomo del Regio Fiorentino Politeama Vittorio Emanuele* geführt hatte. Diese offizielle Anerkennung führt 1933 zum ersten Maggio Musicale Fiorentino, welcher von der Regierung und von Mussolini mit 100'000 *Lire* unterstützt wird. Ugo Ojetti leitet den ersten Kongress.

Fiamma Nicolodi (1984, *Premessa*) sieht – trotz aller Ambiguitäten, Unsicherheiten, Widersprüche der faschistischen Kulturpolitik in Italien – in Hinblick auf die Musik eine Periodisierung dieses zwanzigjährigen faschistischen Regimes. Man kann zwei Phasen unterscheiden: in der ersten (1920–1930) wird vor allem die modernistische Tendenz (= it. *filone modernista*) bevorzugt, in der zweiten geht diese zurück, und es treten die Traditionalisten in den Vordergrund. In diesem Zusammenhang spielt

³² Für die Geschichte des Maggio Musicale Fiorentino, weist Harvey Sachs (1987/1995, S. 119 und folgende), auf Leonardo Pinzauti hin: *Il Maggio Musicale Fiorentino dalla prima alla trentesima edizione*, Vallecchi Editore, Firenze 1967. Sachs, S. 119: „*Secondo Pinzauti, lo sviluppo dell'orchestra fu facilitato da una coincidenza di interessi tra coloro che erano davvero interessati alla rinascita musicale di Firenze, altri le cui ambizioni erano soltanto ,campanilistiche e politiche', e un ambiente di buona società mondana che seguiva ,una moda'.*”

die junge Generation von Komponisten, welche (wie Dallapiccola) in den ersten zehn Jahren des Jahrhunderts geboren worden sind, eine führende Rolle in der Erneuerung der Musik.

„Queste tendenze restaurative e un’indistinta aurea mediocritas che vediamo affermarsi soprattutto nei lavori teatrali degli anni Trenta – e si sa la cura posta dal fascismo nei riguardi del teatro lirico, mediante promozioni, sovvenzioni, e controlli del Ministero della Cultura popolare [MinCulPop] – invitano a farsi leggere come riflesso di direttive – esplicite o implicite – di una politica culturale ‚incolta‘, ma non per questo meno caratterizzata“ (Nicolodi 1984, S. 11–12). Das Regime hat ein besonderes Interesse an der italienischen Opernproduktion und an ihrer Verbreitung. Dallapiccola stellt mit *Volo di notte* eine Ausnahme im italienischen Operschaffen der dreißiger Jahre dar.

Der *Ispettorato del Teatro* (später die *Direzione generale per il teatro e la musica*, unter dem *Ministero della cultura popolare - MinCulPop*) wird am 1.4.1935 mit dem präzisen Willen Mussolinis gegründet und von Nicola de Pirro geleitet. Zusätzlich arbeiten Mario Labroca, Giuseppe Rosati und Goffredo Petrassi mit. Man versucht, eine bestimmte Koordinierung und Kontrolle über die Aktivitäten der lyrischen Verbände auszuüben. Während der Leitung des MinCulPop 1935–1943 werden in den Theatern mehr Werke von lebenden Komponisten als von verstorbenen (von Monteverdi bis Puccini) aufgeführt: *„il criterio con cui venivano selezionati i primi si adagiava su una linea conciliativa tesa al recupero delle vecchie glorie (Mascagni, Cilea), non dimentica delle ultime generazioni (Menotti, Peregallo), ma disponibile, con un buon margine di manovra, a sollecitazioni clientelari e di opportunismo politico“* (Nicolodi, 1984, S. 18–19).

Volo di notte wird in den *Ciclo di opere contemporanee* des MinCulPop eingefügt: das Werk wurde an der *Opera di Roma* am 10.11.1942 aufgeführt, eine Woche nach der italienischen Uraufführung des *Wozzeck* von Berg, eines Werkes, dessen Aufführung in Deutschland seit langem verboten war. *Volo di notte* wird schon 1939 in Deutschland verboten (siehe Kap. 8.2, *Die Aufführungen von „Volo di notte“*). Fiamma Nicolodi, in T.FFM 2004, S. 112: *„ciò consente di ribadire la differenza di politica culturale fra quella più elastica e accomodante dell’Italia Fascista e l’altra più rigorosa e drastica della Germania nazista. La quale vietò infatti la rappresentazione di ‚Volo di notte‘, richiesta dall’Editore Ricordi fin dal 1939“*.

Der musikalische Futurismus in Italien (1910–1935) kennt ebenfalls zwei Phasen: in der ersten – welche nach dem ersten Weltkrieg zu Ende geht – fließen alle schöpferischen Ideen, Projekte und Kräfte zusammen, und entwickeln sich; in der Zweiten – deren ausschlaggebendes Moment während der dreißiger Jahren bestimmt

werden kann – gehen diese nun erschöpften künstlerischen Kräfte zurück (siehe Nicolodi 1984, *Ambiguità del futurismo in musica*). Nach dem Ersten Weltkrieg schlugen die ersten Vertreter des Futurismus in Italien, Francesco Balilla Pratella und Luigi Russolo, neue künstlerischen Wege und Richtungen ein, während die neue Generation (diejenige von Aldo Giuntini, Luigi Grandi und wenige andere) – obwohl sie auf klare politische Rückendeckung zählen kann – *de facto* gezwungen ist, sich an die Grenzen des offiziellen, von der faschistischen Kulturpolitik für die Musik bewilligten Raums zu halten. Die Musik der Futuristen ist zum großen Teil mit der Zeit verschwunden oder von ihren Komponisten vernichtet worden: das Bild dieser musikalischen Epoche ist deswegen lückenhaft. Dazu trägt der „experimentelle“ Charakter dieser Kunst bei. Nicht aus politischen Gründen, sondern aus eigenen inneren künstlerischen Problemen löscht sich der Futurismus aus. Obwohl es keine direkten Beziehung zwischen Dallapiccola und dem Futurismus gibt, hat der Komponist in den Jahren seiner Entwicklung gelebt, und vor allem hat er für seine erste Oper einen modernistischen Stoff gewählt, in welchem einige Hauptthemen dieser künstlerischen Bewegung enthalten sind: das Flugzeug, die Piloten, die Mechanik. In der Rezeptionsgeschichte von *Volo di notte* (siehe Kap. 8.3.3) wird dieser Aspekt selten von den italienischen Musikkritikern jener Zeit hervorgehoben: nur Ballo (1942) erkennt, dass solche Elemente, welche die Modernität in *Volo di notte* kennzeichnen, dem futuristischen Geschmack entsprechen, wie zum Beispiel: der Flug, das Radio, der Jazz, der Pilot mit seinem Fliegeranzug, der Flughafen, der Scheinwerfer, die Beamten (usw. siehe Ballo 1942, S. 26). Von 1911–1914 (Uraufführung 1920) komponiert Pratella *L'Aviatore Dro, poema tragico in tre atti*, welches zur Geschichte der „musikalischen Flüge“ in der Oper gehört.

2. 3 „Musikalische Flüge“ vor und nach *Volo di notte*

In der Librettoproduktion in Italien seit der so genannten „*crisi dell'opera*“ der zwanziger Jahre, bis zum endgültigen Wiederaufleben der Gattung in den sechziger Jahren, kann man zwei Hauptrichtungen unterscheiden: diejenige der „*evasione fantastica nelle varianti del mito, maschera e favola*“ und diejenige der „*introduzione di elementi di modernità*“³³. Innerhalb dieser zweiten Richtung stellt das Thema des Fliegens für mindestens drei Werke eine spezifische Strömung dar: *Il deserto tentato* von Alfredo Casella, *mistero in un atto* (1937), *Volo di notte* von Luigi Dallapiccola,

³³ Siehe: Di Stefano Alice, *Voli Novecenteschi: da Casella a Petrassi*. In: Tatti 2005, S. 245-259.

opera in un atto (1937-39), und *Morte dell'aria* von Goffredo Petrassi, *tragedia in un atto* (Uraufführung am Eliseo in Rom 1950).

Das Flugzeug im *Manifesto futurista* des Jahres 1909 wird als Befreiungsmittel (vor allem im antibürgerlichen Sinn) aus dem Geist der Schwerkraft (*lo spirito di gravità*) verstanden, welcher den Menschen an die sozialen, zivilen und kulturellen Einschränkungen (= it. *condizionamenti*) bindet. Ein berühmter Unterzeichner des Manifests ist Francesco Balilla Pratella, welcher sowohl der Autor des Librettos, als auch der Komponist der Oper *l'Aviatore Dro* (1920) ist: Dro ist ein verdorbener Held, welcher seine Erlösung und Befreiung durch seinen idealisierten Aufstieg in den Himmel sucht: seine letzten Worte erinnern an diejenigen des Piloten Fabien in *Volo di notte*: „Cielo azzurro, infinito, dolce. In alto sempre più in alto... Io sono di cielo, io sono il cielo...“. („... Ich bestehe aus Himmel, ich bin der Himmel...“ Siehe Di Stefano S. 249, in: Tatti 2005). Mit der Oper von Casella, welche am Maggio Musicale Fiorentino 1937 uraufgeführt wird, hat sich der historische, kulturelle und politische Kontext verändert: in einer von der faschistischen Illusion geprägten politischen Stimmung haben die *Riforma della musica italiana* und die Komponisten der sogenannten *Generazione dell'80* eine Debatte über die Erneuerung des italienischen Musiktheaters gefordert. In der Partitur von Casella ist die Widmung „A Benito Mussolini, fondatore dell'Impero“ kennzeichnend dafür. Der Librettotext, welcher sich eng an die imperialistischen faschistischen Ereignisse jener Jahre bindet, besteht aus einer lyrischen, sehr erhabenen Festsprache in Versen mit Reimen. Für die Piloten: „vincere non è che una figura dell'obbedire“ (siehe Di Stefano, S. 252, in: Tatti 2005). Ihr kolonisatorischer Kampf ist eine Verpflichtung von „dolce guerra“. Das Werk endet mit einer Musik „largamente trionfale“, deren Stil sich weit von der Modernität entfernt... .

Der „Flug“ von Petrassi (der dramatische Selbstmord eines Erfinders, welcher sich von einem Turm herunter wirft; eine *favola tragica* von Toti Scialoja) folgt viele Jahre später nach demjenigen von Dallapiccola. Ich möchte die letzten Worte des Hauptcharakters von dieser *Tragedia in un atto* (und von diesem letzten „musikalischen Flug“) zitieren, welche die Illusionen einer ganzen Epoche darstellen könnten:

„Non credo che il vestito potrà sostenermi nell'aria, non credo più. Non credo più, nemmeno un attimo, alla riuscita del volo ... Ma non dico parola insensata se vi prometto che lotterò per lanciarmi lo stesso. Non follia, non suicidio, ma unica cosa certa: serbare la propria fede, morire di fedeltà. Volontà di credere a una speranza fattasi disperata, ad una salvezza divenuta invisibile. Unica forza che rompa la solitudine.“

Die „Seele“ von *Volo di notte*, die Einsamkeit seiner Charaktere, ihre Hoffnung und ihre Verzweiflung in Bezug auf ihren Flug, aber auch auf ihr Leben; ihr Glauben bis zum Tod, ihre „unsichtbare“ Rettung sind die einzige Kraft gegen die Einsamkeit; alles in diesem Zitat aus dieser Oper der fünfziger Jahre scheint in *Volo di notte* wieder aufgegriffen zu werden, vor allem das Bild der einzig gebliebenen Hoffnung, welche der Luft anvertraut wird:

„Perdonate questa unica speranza affidata all'aria.“

In *L'Aviatore Dro* von Pratella wird ein Tagesereignis symbolisch in ein *Poema* umgewandelt. Dro will Flieger werden, um sich (nach dem Libretto): *distaccarsi dalla terra a volo, per perdersi nel mare del cielo, per sfuggire al se stesso sensuale e materiale*. Sein Flug endet mit dem Tod seines Körpers, während seine Seele frei und gereinigt fortfliegt. Für das Brummen des Eindeckers von Dro wird das *intonarumori* von Russolo benutzt.

Als geschichtlich relevante Werke in Bezug auf *Volo di notte* – aber auch in Bezug auf das Interesse in Italien am Rundfunk, für seine „erzieherische“ Funktion in Verbindung mit derjenigen der Schule (siehe: Kap. 2.2, insbesondere das Programm des Zweiten Internationalen Musikkongresses in Florenz, 1937) – erweisen sich die Lehrstücke und Hörspiele, *Das Badener Lehrstück von Einverständnis* von Hindemith und *Der Lindberghflug* (in zwei Fassungen: eine von Kurt Weill und eine von Kurt Weill/Paul Hindemith; der Text ist von Bertold Brecht, 1929). Hindemith, welcher für die didaktischen Möglichkeiten der Musik großes Interesse hatte und an der Hochschule für Musik in Berlin unterrichtete, schlägt 1929 das Thema *Lehrstück* für das Musikfest des Jahres 1929 vor: dadurch sollte die Idee der *Gebrauchsmusik* auf das Libretto selbst ausgedehnt werden. Brecht wird eingeladen, an diesem Projekt teilzunehmen und schreibt nicht ein, sondern zwei *Lehrstücke* (siehe: Sanders 1980, S. 140/141): „Nun sollte einer der Abende des Baden-Badener Musikfestes den ‚Lehrstücken‘ für den Rundfunk gewidmet sein, und dafür schrieb Brecht das Stück ‚der Lindbergh-Flug‘³⁴, eine Interpretation der großen Heldentat von Charles A. Lindbergh aus dem Jahre 1927 als Leistung von moralischer Bedeutung für die ganze Menschheit. ‚Der Lindbergh-Flug‘ war wahrscheinlich dasjenige der beiden Stücke, das Brecht als erster für das Musikfest verfasst hat, denn das andere, das heute unter dem Titel ‚Das Badener Lehrstück von Einverständnis‘ bekannt ist und auch

³⁴ Im Text von Sanders ist eine Fussnote über die Entstehungsgeschichte dieses Werkes. Diese Geschichte ist ziemlich kompliziert. Ich konnte eine detaillierte Beschreibung seiner Entstehung im Einleitungstext von Josef Heinzelmänn für den CD: Kurt Weill/Hindemith – Kurt Weill, *Der Lindberghflug*, Capriccio 1990, finden (siehe: Heinzelmänn 1990).

*vom Flieger handelt, ist in gewisser Hinsicht ein Art Fortsetzung des ‚Lindbergh-Fluges‘. Die Musik zu dem Lindbergh-Stück wurde von Weill und Hindemith gemeinsam komponiert“ [...]. Im Libretto des Lindbergh-Fluges sind Elemente enthalten, welche zum Teil für dasjenige von Dallapiccola interessant sind. Da insbesondere (und ausschließlich) das Libretto von *Volo di notte* für seine Alltagssprache und für seine „unpoetischen“ technischen Ausdrücke und Worte negativ beurteilt wird (siehe Kap. 8.3: *Die Rezeptionsgeschichte von „Volo di notte“. Die Musikkritik*), ist ein Vergleich mit demjenigen von Brecht sehr interessant.*

Erstens: [...]. CHOR: Hier ist der Apparat! Siegt ein! In Europa erwartet man dich! Der Ruhm winkt dir!

Der Chor, welcher den Pilot feiert, und die Worte „Europa“ und „Apparat“ sind auch im Libretto von *Volo di notte* vorhanden (Dallapiccola: der Chor in der Szene II und VI; um drei Uhr in der Nacht muss das Flugzeug nach Europa starten). „Der Ruhm“ wird bei Dallapiccola nie explizit erwähnt, gehört aber zu den Folgen der Flugzeugerfolge, welche notwendig sind, um die Zukunft der Nachtflüge zu sichern. In den darauf folgenden Beispielen aus dem Text von Brecht kann man immer wieder textliche und inhaltliche Elemente von *Volo di notte* finden, welche für die Beschreibung des Fliegerlebens und dessen Welt in jener Zeit üblich und kennzeichnend sind: es ist nicht erstaunlich, dass sie in Dallapiccola ähnlich vorkommen. Was aber in diesem Kontext anders ist als bei Dallapiccola, ist die übertriebene und wiederkehrende Art ihrer Anwendung: die Situation, welche im Text durch aus dem Alltagsleben und aus der technischen Modernität entnommene Elemente beschrieben wird, scheint absichtlich stark übertrieben zu sein, und deswegen wird es schwierig, diese als wirklichkeitsgetreu zu definieren. Im Gegensatz dazu werden von Dallapiccola diese Elemente benutzt, um eine Art realistischer und deswegen glaubhafter Darstellung des Alltagslebens abzubilden. Dazu wird auch die Deklamation benutzt. Zu betonen sind in Bezug auf *Volo di notte* alle technologischen und technischen Ausdrücke, Worte und Situationen, wie zum Beispiel die Wetterberichte, die Funkmeldungen, die Flüge usw. Hierfür dienen die Worte „Benzin, Flieger, Radio, Wetterberichte, Nebel“, und vor allem „Sturm“ und „Meer“, welche in der Oper Dallapiccolas im Zentrum des Dramas benutzt werden. Das Lindbergh-Stück ist im Wesentlichen eine Kantate für Solisten mit Kammerchor und Kammerorchester und besteht aus fünfzehn verschiedenen Szenen:

- *Zweitens: [...]. FLIEGER: [...] meine Apparat habe ich selbst ausgesucht. Er fliegt zweihundertzehn Kilometer in der Stunde. Sein Name ist Geist von Saint Louis. Die Ryanflugzeugwerke in San Diego haben ihn gebaut in sechzig Tagen. Ich war dabei sechzig Tage, und sechzig Tage habe ich in meine Karten meinen Flug eingezeichnet.*

Ich fliege allein. Statt eines Mannes nehme ich mehr Benzin mit. Ich fliege allein in einem Apparat ohne Radio. Ich fliege mit dem besten Kompass, drei Tage habe ich gewartet auf das Wetter. Aber die Berichte der Wetterwarten sind nicht gut und werden schlechter. Nebel über den Küsten und Sturm über dem Meer. Aber jetzt warte ich nicht länger, jetzt steige ich auf. Ich wage es. [...].

- *Drittens: [...]. FLIEGER: Ich habe bei mir: zwei elektrische Lampen, eine Rolle Seil, eine Rolle Bindfaden, ein Jagdmesser, vier rote Fackeln, in Kautschukröhren versiegelt, [...].*
- *Viertens: [...]. CHOR: Hier spricht das Schiff „Empress of Scotland“, neunundvierzig Grad vierundzwanzig Minuten nördlicher Breite und vierunddreißig Grad achtundsiebzig Minuten Länge. [...]. Wegen des Nebels konnten wir nichts Genaues sehen. Es ist aber möglich, dass dies euer Mann war mit seinem Apparat, dem Geist von Saint Louis. [...].(Brecht, Libretto)*

Sanders (1980, S. 141): *„Hier liegt ein extremes Beispiel vor für die ‚Neue Sachlichkeit‘ in der Literatur. Brecht wurde stärker surrealistisch in dem ‚Lehrstück vom Einverständnis‘, das er allein mit Hindemith geschaffen hatte und das drei Tage später aufgeführt wurde. [...]“*. Die Frage im Zentrum dieses Werk ist nach Sanders, ob der Mensch dem Menschen hilft. Die Unmenschlichkeit des Menschen gegenüber dem Menschen ist mit größerer Wahrscheinlichkeit zu erwarten, als die Menschlichkeit. Wieder einmal ist dasselbe Thema in *Volo di notte* auch vorhanden, aber es wird durch die Heldenhaftigkeit der Piloten neu interpretiert: Rivière hilft dem Pilot Fabien nicht, da er andere heldenhafte und universelle Werte durch die Nachtflüge erreichen will. Für Rivière handelt es sich um eine dem Anschein nach „gerechtfertigte“ Unmenschlichkeit. Er wird dafür mit seiner Einsamkeit bestraft. Mit der futuristischen Poesie und *Aeropittura* war das Flugzeug ein Symbol einer neuen Heldenhaftigkeit geworden, der Pilot wurde der moderne Held, der Prototyp des faschistischen Zeitalters: die Meinungen und die Positionen vermischen sich, die Zweifelhaftigkeit in der Mitte der dreißiger Jahre herrscht vor. In diesem Zusammenhang wird die Oper von Alfredo Casella *Il deserto tentato* in Italien 1936 komponiert und 1937 am Maggio Musicale Fiorentino uraufgeführt: *Alfredo Casellas Oper „Il deserto tentato“ zwischen Mythologisierung des Flugwesens und faschistischer Propaganda* ist der Titel eines kritischen Essays von Irene Comisso (siehe: Comisso 2006), welche auf detaillierte Weise die Geschichte des Fliegens in der Kultur des 20. Jahrhunderts untersucht. Eine Art des Heldenepos ist in Folge der ersten Flugversuche zu Beginn des 20. Jahrhunderts entstanden: 1903 der erste Flug der Gebrüder Wright-Wilbur in Amerika, 1909 der Flug von Louis Blériot über den Ärmelkanal, 1927 der Flug von Charles Lindbergh über den Atlantik. Die Piloten werden „Helden des Himmels“ und gehen in die Literatur ein: Gabriele D’Annunzio,

Franz Kafka, Ernst Jünger; darüber hinaus wird deutlich, dass dem motorisierten Flug in den europäischen literarischen Avantgarden – von Guillaume Apollinaire bis Emile Cendrars, Filippo Tommaso Marinetti und Ernst Blok [Bloch] – eine paradigmatische Bedeutung beikommt (Comisso 2006, S. 139). Die wichtigen Debatten, welche in Italien dem Thema des Fliegens, der Maschinen und des Fortschrittes gewidmet werden, „führen zu ästhetischen Gesichtspunkten, welche sich auf die künstlerische Produktion auswirken. Eine Mythologisierung des Fortschrittes allerdings sei [...] schon seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert im literarischen Schaffen von Mario Mosso zu finden, der damit dazu beitrug, die theoretischen Grundlagen für die anbrechenden futuristischen Bewegung sowie die ästhetischen Postulate für D’Annunzio ‚übermenschliche Konzeption‘ zu legen“ (Comisso 2006, S. 139). Zwischen den beiden Weltkriegen wird die Figur des Piloten als mythologisch-legendärer Charakter ein Topos in der Literatur. „In der Folgezeit, nach dem aristokratischen Vorbild des Fliegerhelden von D’Annunzio, fand sich ‚der Prototyp des zivilen Piloten als literarische Figur‘ in mehreren Romanen des französischen Piloten und Schriftstellers Antoine de Saint-Exupéry wieder“. Die in den Romanen des französischen Schriftstellers beschriebenen Piloten gleichen dem Vorbild des amerikanischen Piloten von Charles Lindbergh. Im faschistischen Italien kommt zahlreiche Flugliteratur auf, welche sich mit den Heldentaten des faschistischen Regimes identifiziert. Der Aufstieg Mussolinis zur Macht (1922) hatte eine deutliche Aufrüstung der Luftwaffe zur Folge: die propagandistischen Zwecke zielten auf eine neue heroische Phase der Luftfahrt hin, in welcher eine Verbreitung der Flugtätigkeiten auf breitere Schichten vorgeplant war: „von einem ‚Einzelheroismus‘ zu einem ‚Kollektivheroismus‘, der sich [...] in den Kunstproduktionen der 30er Jahre widerspiegelte“ (Comisso, S. 142). Eine neue interessante Überlegung bezüglich *Volo di notte* kann daraus gewonnen werden: Dallapiccola hatte die Gelegenheit, den Stoff seines Librettos aus der zahlreichen italienischen Flugliteratur zu entnehmen. Hingegen wählt er den Roman von Saint-Exupéry, welcher sich für die Figur des Piloten noch an den „alten“ traditionellen „Einzelheroismus-Typ“ hält. Der Faschismus-Typ scheint sich eher an einen „Kollektivheroismus-Typ“ zu wenden. Dieses Bild wird durch die entscheidende Rolle der Luftwaffe bei der italienischen Eroberung Äthiopiens (1935–1936) bestätigt: diese Zeit stimmt mit der Bewusstwerdung Dallapiccolas gegenüber dem Faschismus überein, welche am Ende der dreißiger Jahre zu seiner *protest-music* führt. In der Figur von Rivière spiegelt sich aber noch diese Idee eines Kollektivheroismus wieder: er schickt seine Piloten ins Ungewisse für den Fortschritt der Menschheit. Rivière bleibt deswegen allein. Alfredo Casella stellt hingegen in seiner Oper *Il deserto tentato* als Kollektiv eine

Gruppe von Luftwaffenpiloten dar, die zur Mission der Eroberung Äthiopiens aufbrechen. *Im Fall der Oper von Casella [...] stellt die Zusammenstellung zweier Thematiken – der Kollektivierung der Fliegertaten und des kolonialistischen Eroberungskrieges – eine deutliche Anpassung an die Diktate des faschistischen Regimes dar* (Comisso, S. 150). Die Flugthematik wirkt in den italienischen Opern jener Zeit als propagandistisches Phänomen: die Kollektivierung der Piloten, die Anonymität der Figuren entsprechen genau jeder Vorstellung des Regimes. Dazu ist die Meinung von Comisso über *Volo di notte* wichtig: „die weit reichende Innovation dieser Oper im Bezug auf die Flugthematik bestand vor allem darin, dass Dallapiccola das ‚Geschicht‘ [!] des Individuums (Fabien und Rivière) in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit stellte, das im unaufhaltsamen Rhythmus des Fortschritts und der zunehmenden Kollektivierung der Flugtaten während des Faschismus untergegangen waren. Das zeitgenössische Sujet des Fluges verband sich in dieser Oper mit einer ebenso moderneren Musiksprache, die Dallapiccola gerade in jenen Jahren in seinen Werk zu verwenden begann: die Zwölftontechnik“.

Volo di notte entspricht nicht den Vorstellungen des faschistischen Regimes, weder in der Wahl seiner Quelle für das Libretto (Saint-Exupéry), noch in der Art, in der die Figuren dargestellt werden (die Gestalten und die Piloten sind keine Anonymen innerhalb eines Kollektives, sondern einzelne wirkliche Menschen), noch in der Benutzung der Zwölftontechnik, auch wenn diese nur partiell ist.

3. Die Bühnenwerke Luigi Dallapiccolas

Luigi Dallapiccola hat folgende Werke für die Bühne komponiert³⁵:

OPERN

1. *Il Raccontafiabe*, melodramma, 1916, unvollendet.
2. *Rappresentazione di Anima et di Corpo*, dramma per musica, 1932, unvollendet.
3. *Volo di notte*, un atto, 1937–1939; I. Ausgabe: 1940, Wien, Universal Edition. Uraufführung: 1940, Florenz; derzeit im Verlag: Wien, Universal Edition, 11902.
4. *Il Prigioniero*, un prologo e un atto, 1943–1948; I Ausgabe: 1948, Mailand, Suvini Zerboni; Uraufführung im Radio: Turin, RAI, 1949; Uraufführung: Florenz, 1950; derzeit im Verlag: Mailand, Edizioni Suvini Zerboni, 4463.
5. *Il Segreto*, un atto, 1954, unvollendet.
6. *Ulisse*, opera in un prologo e due atti, 1960–1968; I Ausgabe: 1971, Mailand, Suvini Zerboni, Uraufführung: Berlin, 1968 (in deutscher Sprache); Uraufführung in Italien: Mailand, Scala 1970. Derzeit im Verlag: Mailand, Suvini Zerboni (vergriffen).

BALLETTE/SACRE RAPPRESENTAZIONI

1. *Marsia*, balletto drammatico in un atto (tre parti), 1942–1943; I Ausgabe: 1943, Mailand, Carisch; Uraufführung: Venedig, 1948. Derzeit im Verlag: Mailand, (?) Carisch (vergriffen).
2. *Job*, una sacra rappresentazione, 1950; I Ausgabe: 1951, Mailand, Suvini Zerboni; Uraufführung: Rom, 1950; derzeit im Verlag: Mailand, Suvini Zerboni, 6612.
3. *Desastres de la guerra*, balletto, 1972–1975, unvollendet.

Zusätzlich gibt es noch eine Bearbeitung für die „moderne Bühne“ von Claudio Monteverdis *Il ritorno di Ulisse in patria* („*trascrizione e riduzione per le scene moderne di Luigi Dallapiccola 1941–42*“): diese wurde 1942 im Teatro la Pergola in Florenz uraufgeführt und spricht für das italienische musikalische Interesse jener Zeit an der alten italienischen Musik. Fast jeder italienische Komponist zur Zeit Dallapiccolas, wie zum Beispiel Malipiero und Frazzi, hatte ein altes italienisches Werk für eine „moderne“ Aufführung bearbeitet.

Obwohl Dallapiccola sich in Hinblick auf eine mögliche neue, für das Radio spezifische Gattung immer sehr skeptisch geäußert hat (siehe Kap. 2.2, *Musik und Politik in Italien vor „Volo di notte“*), komponiert er am Ende der vierziger und am Anfang der fünfziger Jahre folgende Musik für das Fernsehen:

MUSIK FÜR DOKUMENTARFILME

1. *Incontri con Roma*, Musica per documentari cinematografico di Vittorio Carpignano, 1948.
2. *L'esperienza del Cubismo*, Musica per documentari cinematografico di Glauco Pellegrini – produzione Lux Film, 1948.

³⁵ Bibliographie: FLD; Kämper 1985; Ruffini 2002; Sablich 2004.

3. *Il Cenacolo. Il miracolo della Cena*, Musica per documentari di Luigi Rognoni, 1953.

Die chronologische Folge dieser Werke bestätigt das große Interesse Dallapiccolas für die Bühne, aber auch seine schlussendlich beschränkte vollendete Originalproduktion: es handelt sich insgesamt um fünf vollständige Bühnenwerke; davon hat nur *Ulisse* eine ausgedehnte Aufführungszeit: ca. 2 Stunden und 30 Minuten; die anderen sind einstündige Einaktopern oder kürzere Werke (*Marsia* dauert ca. 16 Minuten, *Job* dauert 35 Minuten). Diese Werke werden chronologisch auf folgende Weise bezeichnet: *melodramma* (1916), *dramma per musica* (1932), *un atto* (1937–39), *balletto drammatico in un atto* (1942–1943); *un prologo e un atto* (1943–1948), *sacra rappresentazione* (1950), *un atto* (1954); *un prologo e due atti* (1960–1968); *un balletto* (1972–1975). Darauf stützte sich meine anfängliche Absicht, die Dramaturgie in allen diesen Werken zu untersuchen. Die Komplexität der Musik und der Dramaturgie in *Volo di notte*, die vielfältigen Deutungsmöglichkeiten des Werkes, seine sehr interessante Rezeptionsgeschichte, haben mich davon überzeugt, zuerst eine vollständige Monographie des Werkes zu erstellen.

1916: *Il Raccontafiabe*, melodramma, 1916, unvollendet.

1932: *Rappresentazione di Anima et di Corpo*, dramma per musica, unvollendet.

1935–1939: *Volo di notte*, un atto, 1937–1939.

1942 : *Bearbeitung von Monteverdi Il ritorno di Ulisse in patri*.

1942–1943: *Marsia*, balletto drammatico in un atto (tre parti).

1943–1948: *Il Prigioniero*, un prologo e un atto.

1948: *Dokumentarfilmmusik*.

1950: *Job*, una sacra rappresentazione, 1950.

1953. *Dokumentarfilmmusik*.

1954: *Il Segreto*, un atto, unvollendet.

1962–1968: *Ulisse*, opera in un prologo e due atti.

1972–75: *Desastres de la guerra*, balletto, unvollendet.

3.1 Die Werke Luigi Dallapiccolas vor *Volo di notte*

Die unvollendeten Bühnenwerke werden in dem hier folgenden Kapitel beschrieben. Alle Werke von Dallapiccola, nicht nur die Bühnenwerke, sind bis 1930–1932 unveröffentlicht geblieben (mit Ausnahme der *Canzone del Quarnaro*, welche 1938 in *Gabriele D'Annunzio e il Trentino*, Quaderno della rivista *Trentino*, teilweise veröffentlicht wurde. Das Werk wurde Paola Ogetti gewidmet. Siehe: Ruffini 2002, S. 76). Dallapiccola veröffentlicht erst im Jahre 1934 seine *Partita per orchestra (con una voce di soprano)*, welche er 1930–32 komponiert hatte (Carisch -Verlag, Milano 1934: „alla memoria di Ernesto Consolo“. Siehe Ruffini 2002, S. 83). Während die ersten zwei Werke Mitte der zwanziger Jahre für Stimme und Klavier komponiert

werden, fügt Dallapiccola für die folgenden die Chöre (*coro femminile*, oder *coro misto* oder *coro d'uomini*, oder *coro da camera*) und das Orchester ein (*orchestra*, oder *grande orchestra* bzw. *quattro strumenti a percussione*). Es handelt sich um Vokal- und Chorwerke, deren Texte hauptsächlich mit seiner Heimat Istrien eng verbunden sind: vom istrianischen Dichter Biagio Marin (auf Dialekt) oder aus der Volksliteratur Istriens. Dazu kommt noch ein Gedicht über Istrien von Gabriele D'Annunzio. In Bezug auf die Texte der zukünftigen *Tre Laudi* 1936–37 (und damit *Volo di notte* 1937–1939), sind die *Due Laudi di Fra Jacopone da Todi* 1929 hervorzuheben.

Vor der Komposition der *Partita* 1930 wählt der Komponist für die *Due liriche del Kalevala* ein finnisches Nationalgedicht. Kämper (1985, S. 11) erkennt eine ununterbrochene geistige Linie im Schaffen von Dallapiccola, welche mit den *Due Laudi von Jacopone* beginnt, und verbindet diese mit *Commiato* (1972), dem letzten Werk Dallapiccolas.

„[...] sono del 1929 le ‚*Due Laudi di Fra Jacopone da Todi*‘, ed ecco la poesia altissima del mistico umbro riappare nel secondo e penultimo movimento del ‚*Concerto per la notte di Natale 1956*‘. Come i fiumi del Carso, della mia terra Natale, che, a un dato momento si inabissano e, dopo aver percorso sotto terra molti chilometri, riappaiono alla superficie con un altro nome, con altro colore, così è accaduto in me per quanto riguarda certi motivi poetici. (Dallapiccola, Luigi: *Prime composizioni corali*, 1961, in PM, S. 379–380)“.

Zu Jacopone da Todi gehören auch die Texte für die zwei *movimenti vocali* des *Concerto per la notte di Natale dell'anno 1956* (1957–1958). Die *Lauda*, eine Gattung der volkstümlichen geistlichen Lyrik aus dem späten Mittelalter, stammt ursprünglich aus Umbrien und verbreitet sich in der Toskana. Jacopone da Todi (1230/36–1306) ist ein umbrischer Dichter des XIII. Jahrhunderts; aus dem XIV. Jahrhundert stammen hingegen die Texte für die *Tre Laudi*, welche aus dem *Laudario dei Battuti di Modena* (1377) entnommen werden. Am Anfang der sechziger Jahre, anlässlich der bemannten Raumflüge, schreibt Dallapiccola in seinem Tagebuch in Beziehung auf die – seiner Meinung nach – enttäuschenden Berichte der Astronauten:

„*I racconti degli astronauti, a impresa ultimata, riescono quanto mai deludenti. Sono spontanei o organizzati i colloqui telefonici che vengono riferiti dai giornali? [...]. Sembrano tolti da certi libri per le scuole elementari d'altri tempi. Mi sembra che Jacopone da Todi avesse intuito molto di più che non gli astronauti e proprio in ‚materia spaziale‘, per semplice virtù di ispirazione, quando esprime lo sgomento in versi come questi: ‚L'autunni son quadrati /son stabiliti, non posson voltare;/ li cieli son stainati,/ le loro silere me faccion gridare‘ (LAUDA XCII)“.* (In: PM, p. 203–204. *Pagine di Diario*. Forte dei Marmi, 10 agosto 1961).

Due Laudi di Fra Jacopone da Todi. II. - Quod omnes sancti faciunt balatam in Paradiso, amore Domini nostri Jesu Christi. -

Recitando (lo stesso movimento) Moderato assai

3 Flauti Moderato assai

2 Oboi

Corno inglese

2 Clarinetti in Si♭

2 Fagotti

4 Corni in Fa

3 Trombe in Do

3 Tromboni e tuba

Timpani

Piatti

Tam Tam

Pianoforte

Celesta e 2 Arpe

Organo

Soprano-solo

Soprani

(e coro di ragazzi)

Contralti

Tenori

Bassi

4 v. soli

Violini I

Violino II (div. in 3)

Viola (div. in due)

Violoncelli (div. in due)

Contrabbassi

p *pp* *forte, non espressivo* *p* *pp* *La metà*

sordine Vie le sordine

O Ge - sù nostro ama - to-re, tu ne prend' el no stro co - re.

Senza il coro dei ragazzi Or au - di - te 'sta bal - la - ta che da

Or au - di - te 'sta bal - la - ta ch da

Die Anteilnahme von Dallapiccola an der Zeit der Weltraumflüge ist vor allem philosophisch und weniger wissenschaftlich: seine Erwartungen richten sich hauptsächlich an die menschlichen Reaktionen der Astronauten. Im Gegensatz zum angesichts seiner menschlichen Ungewissheiten einsamen *Ulisse* steht den Astronauten die Unterstützung durch wissenschaftliche Erkenntnisse zur Verfügung (siehe in PM: S 204). Für Dallapiccola aber hatte Jacopone da Todi bereits mehr über die „*materia spaziale*“ geahnt als die modernen Astronauten.

Die Texte aus dem finnischen Nationalgedicht *Kalevala* werden auch in den *Tre Studi per soprano ed orchestra da camera* benutzt, einem Werk, welches unmittelbar auf die *Partita* folgt (1932) und für das Festival in Venedig 1932 geschrieben wird (siehe Kap. 2.2). Mit Ausnahme der *Partita*, welche ungefähr 30 Minuten dauert, sind alle anderen Werke kürzer. 1932 ist auch das Jahr der unvollendeten *Rappresentazione di Anima et di Corpo*. Für die Beschreibung dieses Librettos, dessen Musik fehlt, siehe man das darauf folgende Kapitel. Für die *Rappresentazione* werden Texte benutzt, welche später eine wichtige Rolle in Hinblick auf die anderen Werke spielen werden: neben den Zitaten aus Ostrovskijs *La Tempesta*, aus Goethes *Faust*, aus Nietzsches *Also sprach Zarathustra* und aus D'Annunzios *Più che l'amore* werden die *Laudi* von Jacopone da Todi und die *Lauda „Madonna Sancta Maria“* aus dem *Laudario dei Battuti* verwendet. Die Letzte findet ihre endgültige vollendete musikalische Vertonung zuerst in den *Tre Laudi*, dann in *Volo di notte* für die Szene IV (Frau Fabien und Rivière).

Mit dem kurzen Werk für Männerchor *Estate*, aus einem auf Italienisch übersetzten griechischen Gedicht, *Frammento di Alceo*, nimmt Dallapiccola 1932 zufälligerweise an einem Wettbewerb des *Sindacato Nazionale dei Musicisti* teil. Zum ersten Mal kann ein Werk Dallapiccolas veröffentlicht werden (Zanibon-Verlag, Padova 1933. Das Werk ist Vito Frazzi gewidmet). Im selben Jahr wird noch ein Werk komponiert: *Die Rapsodia. Studio per „La Morte del Conte Orlando“ per una voce e orchestra da camera*. Als Text wird die *Chanson de Roland* in der Übersetzung von Giovanni Pascoli benutzt. 1934 wird dieses Werk in Wien für den Internationalen Wettbewerb Emil Hertzka empfohlen. In der Jury dieses, dem Direktor der Universal Edition gewidmeten, Wettbewerbes sitzen Alban Berg, Anton Webern, Ernst Krěnek, Egon Wellesz, Franz Schmidt und Erwin Stein. Im Juli 1934 gewinnt Dallapiccola den *Concorso dei giovani compositori italiani* des III. Internationalen Festivals in Venedig, und in dieser Stadt genießt dieses Werk seine Uraufführung. 1932–1936 werden die *Sei Cori di Michelangelo Buonarrotti il Giovane* komponiert:

- *Prima serie: per voci miste senza accompagnamento (1932–1933).*
- *Seconda serie: per due soprani, due contralti soli (o coro da camera di sei soprani e sei contralti – possibilmente ragazzi) e diciassette strumenti (1934–1935).*
- *Terza serie: per voci miste e grande orchestra (1935–1936).*

Dieses Werk stellt einen Wendepunkt im kompositorischen Schaffen Dallapiccolas dar³⁶. Der Komponist erreicht seine erste künstlerische Reife und verlässt gleichzeitig seine kreative und „sorglose“ künstlerische Schaffenszeit: mit den *Tre Laudi*, mit der Zwölftontechnik und den darauf folgenden Kriegseignissen beginnt er einen neuen schmerzvollen kompositorischen Weg (siehe Ruffini 2002, S. 107). Der *Coro degli zitti* (in der *Terza serie* von *Michelangelo Buonarroti*) wird von Nicolodi als beispielhafter Wendepunkt seiner Produktion erwähnt: „*segna il passaggio dalle prime opere corali in stile polifonico modale, neomadrigalistico (l'autore cita come modello Malipiero, ma avrebbe potuto aggiungere Pizzetti), a quelle successive composte del 1936–1942 (dalle ‚Tre Laudi‘ a ‚Marsia‘), in cui gli elementi cromatici si saldano in un'unità sempre più perfetta con quelli diatonici.*“ Das chromatische Material, und vor allem die Zwölftonreihe, sowie das diatonische Material finden zum ersten Mal in Dallapiccola eine musikalische Einheit. Der Einfluss von Busoni, dessen *Sarabande und Cortège* aus dem *Doktor Faust* Dallapiccola auf dem Maggio Musicale Fiorentino 1933 gehört hatte, ist in diesem *Coro degli Zitti* deutlich. Dallapiccola rechtfertigt sich gegenüber Joseph Rufer wegen seiner persönlichen Benutzung der Zwölftontechnik ausschließlich im Melodischen mit einem Zitat von Busoni „*Il futuro della melodie*“ (‚Die Zukunft der Melodie‘). In der *Terza serie* wird auch zum ersten Mal an einer Stelle das ganze chromatische Zwölftonmaterial in Verbindung mit Quartenklängen benutzt (Nicolodi, PM S. 16, wird in Ruffini 2002, S. 107 zitiert). Es handelt sich noch nicht um Zwölftontechnik. Dallapiccola erzählt in seiner Schrift *Sulla strada della dodecafonia (1950)*³⁷ über seinen persönlichen Weg in Richtung dieser Technik. Daraus möchte ich nur einige Aspekte hervorheben: Dallapiccola behauptet, er hätte seine Erfahrungen mit der Zwölftontechnik lange vor den letzten

³⁶ Michel 1996, S. 41 unterscheidet drei große Schaffenszeiten in den Werken von Dallapiccola: die tonal-modale, welche sich auf das *Divertimento in quattro esercizi* bis 1934 erstreckt; diejenige der graduellen Benutzung der Zwölftontechnik (von den *Tre Laudi* 1936–37 bis *Job* 1950); und diejenige der strengen Zwölftonmusik, welche mit dem *Quaderno musicale di Annalibera* 1952 beginnt .

³⁷ Siehe: PM, S. 448–463.

Schriften von Leibowitz angefangen³⁸; diese hätten den Nachteil gehabt, durch eine Art von Kodifizierung der Zwölftontechnik – welche von Arnold Schönberg so nie intendiert wurde – allen inkompetenten Komponisten den Weg zu bahnen. Dallapiccola zitiert Ernst Krěnek (1936, *Musica Viva*, Bruxelles-Zürich, n.2): „*Chi parli o tratti di questioni inerenti alla tecnica dodecafonica non ne può a tutt’oggi parlare o trattare se non sulla base della sua personale esperienza*“. Dallapiccola behauptet, dass man 1936 über Zwölftontechnik nur in Beziehung auf persönlichen Erfahrungen sprechen konnte. Er beschreibt deswegen seine eigene. Am 1. April 1924 dirigiert Schönberg im Palazzo Pitti in Florenz seinen *Pierrot lunaire*. Giacomo Puccini ist auch anwesend. Während die Studenten des Konservatoriums wie üblich pfeifen, fragt Puccini Casella, ob er Schönberg vorgestellt werden kann. Puccini und Schönberg sprechen ungefähr zehn Minuten miteinander. Als 1949 Dallapiccola an den Wiener Komponisten schreibt, antwortet Schönberg: „*Auf Puccini’s Besuch der Pierrot-Aufführung war ich immer stolz. Es war sicherlich ein Zeichen menschlicher Größe, dass er zu mir gekommen ist – und eine große Freundlichkeit*“. Drei Aspekte sind in diesem von Dallapiccola erzählten Ereignis zu betonen: dass sich der italienische Komponist 1924 schon mit *Pierrot lunaire*, und dazu besonders – aber nicht nur – mit den neuen Deklamationsarten auseinandersetzen kann; dass das Werk eine öffentliche Anerkennung seitens des größten italienischen Opernkomponisten jener Zeit, Giacomo Puccini, erhält; dass diese Anerkennung eigentlich doppelt ist: sowohl seitens Puccini, als auch von der Seite Schönbergs Puccini gegenüber. Das spielt eine wichtige Rolle im Schaffen des jungen italienischen Komponisten, da die Deklamation sofort in seinem ersten Bühnenwerk benutzt wird und da die Zwölftontechnik in Dallapiccola sich anfänglich vor allem auf die melodischen Ausdrucksmöglichkeiten der Reihe konzentriert, auf die *cantabilità italiana* und auch sofort ab 1937 für seine erste Oper benutzt wird. Dallapiccola schreibt, er hätte keine direkten Kontakte mit den *Maestri della Scuola di Vienna* während der Entwicklung seiner Zwölftontechnik gehabt (in PM, S. 450). In jener Zeit hatte man kein Interesse und wenige Informationen über die Atonalität und die Zwölftontechnik. Auf dem Festival von Venedig 1937 äußert sich Guido M. Gatti

³⁸ In PM, Fußnote: *Qu’est-ce que la musique de douze sons?* Liegi, Dynamo 1947, und: *Introduction à la musique de douze sons*, Parigi, L’Arche 1949.

Leibkowitz veröffentlichte 1947 in l’Arche einen Artikel über Luigi Dallapiccola (siehe Kap. 8.3.3, *Die Rezeption des Werkes/1947 Leibkowitz*), in welchem er nichts über *Volo di notte* geschrieben, während er hingegen alle anderen Werke des Komponisten erwähnt und beschrieben hatte. Das ist seltsam, da zum leitenden Ausschuss der L’Arche Maurice Blanchot, Albert Camus, Jacques Lassaing, und vor allem André Gide gehören, welcher das Vorwort für den Roman von Saint-Exupéry geschrieben hatte.

kritisch über die *non attualità* der musikalischen Stellung Dallapiccolas. Der Komponist hatte zwischen 1934 und 1939 *in modo innegabilmente molto timido* (auf eine unleugbar schüchterne Art) schon angefangen, die Zwölftonreihe zu benutzen: *in qualche opera impiegate a puro scopo coloristico, in altre con intento esclusivamente melodico* (in PM, S. 452). Das trifft auf die Werke nach 1934 zu, bis *Volo di notte*. *Divertimento in quattro esercizi* gehört dazu (Dallapiccola: „il primo passo verso l'indipendenza“; Gavazzeni, *Introduzione* in PM S. 24). Dieses Werk für Sopran, Klarinette, Bratsche und Cello wurde 1934 komponiert und 1935 am XIII. Festival IGNM in Prag aufgeführt. Die „vier Übungen“ stellen eine wichtige Etappe in der stilistischen Entwicklung von Dallapiccola dar: zum ersten Mal benutzt er eine freie schwebende (= it. *fluttuante*) Metrik, aus der Folge von verschiedenen Taktarten. Dazu treten die von Dallapiccola auf eine beträchtliche Weise benutzten „niederländischen Kontrapunktverfahren“ (*artifici contrappuntistici fiamminghi*) in den Vordergrund. Die Klangfarbe und die Vokalmelodie werden neu experimentiert. Der Einfluss von *Pierrot lunaire* ist deutlich (siehe: Ruffini 2002, S. 111). Von den vier *Movimenti* des *Divertimento* (I. *Introduzione*, II. *Arietta*, III. *Bourrée*, IV. *Siciliana*) ist die *Bourrée* deutlich kein italienischer Tanz: „l'atteggiamento di Dallapiccola nei confronti della musica di Bach coincide in più di un senso con quello di Busoni“ [Zitat von Petrobelli, siehe Ruffini 2002, S. 111–112 und vor allem Kämper 1985, S. 28–32]. „È sotto il vigilante sguardo del musicista di Empoli che Dallapiccola ‚ritorna‘ a Bach“: in diesem Zusammenhang ist Dallapiccola 1940 zu zitieren. Der Komponist unterscheidet zwischen den „*Ritorni a Bach*“ (den ‚Rückgriffen auf Bach‘) der Neoklassiker, denen er sich gewalthaft widersetzt, und denjenigen der testamentarischen Stellung von Busoni, welche von Wladimir Vogel veröffentlicht worden sind und in welchen Dallapiccola sich widerspiegelt. In Busoni werden nicht die alten Musikformen („*le forme*“), welche temporär sind, und historisch überholt werden, sondern die unveränderlichen Prinzipien („*i principi*“) der alten Musik wieder aufgenommen. Das führt zur Entwicklung eines neuen echten Stils, im Gegensatz zum vereinfachenden und mechanischen Aufbau von neuen Formen aus der alten Musik³⁹.

³⁹ In einer Schrift von Dallapiccola: *Presentazione della „Fantasia contrappuntistica“* 1940, in Sablich 2004, S. 201–205, zitiert er Busoni: „[...] Poiché la fuga è una ‚forma‘ e come tale è legata al tempo; è transitoria. La polifonia invece non è una forma, bensì un ‚principio‘ e come tale è fuori del tempo e resterà imperitura fino a che si creerà della musica. È inutile insistere sulla differenza etica e mentale che corre fra il testamento citato (reso pubblico pochi anni or sono per merito di Wladimir Vogel) e certi semplicisti ‚ritorni a Bach‘ che pur cattedre autorevolissime vollero predicare. Perché il cosiddetto ‚ritorno a Bach‘ potrebbe, nel migliore dei

In Prag kann Dallapiccola am Festival des IGNM das *Konzert op. 24* von Webern hören: *un'opera di brevità inverosimile (appena sei minuti di musica) e di concentrazione assolutamente singolare. Ogni elemento decorativo vi è eliminato* (in PM, S. 230). Von Webern übernimmt Dallapiccola die „brevità“ („die Kürze“) und die absolute Konzentration des Materials; und für die Orchestrierung die Wesentlichkeit („essenzialità“) und die Durchsichtigkeit („trasparenza“). Diese kompositorischen Merkmale sind in *Volo di notte* vorhanden.

Vor den *Tre Laudi* wird noch die *Musica per tre pianoforti (Inni)* 1935 komponiert, das erste Instrumentalwerk von Dallapiccola ohne Text und ohne Stimme. Vor allem in der Besetzung für drei Klaviere, aber auch in den für die Pianisten angezeigten Anschlagsarten *martellato* und *secco* verdeutlicht sich der Einfluss von Strawinskys *Les Noces*, welche Dallapiccola 1927 in Florenz und in Padua gehört hatte. *Musica per tre pianoforti* wurde in Genf, am internationalen Wettbewerb *Le Carillon*, mit dem Komponisten, Maroussia Orloff und J. M. Pasche auf drei Klavieren aufgeführt. Die Klangfarbe dieses Werkes erinnert an die *carillonneurs*, und damit an den Auftraggeber des Wettbewerbes. Durch Karl Amadeus Hartmann, welcher mit seinem *Quartett* den Wettbewerb gewonnen hatte, kann Dallapiccola Hermann Scherchen kennen lernen: der Dirigent wird eine wichtige Rolle in der Verbreitung der Werke Dallapiccolas haben. 1936 beginnt Dallapiccola die *Tre Laudi* (siehe Kap. 5), 1937 beendet er diese und beginnt sofort, die Musik von *Volo di notte* zu schreiben. Er unterbricht vorläufig das Werk, um die *Preghiera von Maria Stuarda*, den ersten Gesang der *Canti di prigionia*, zu komponieren. Vor der Bearbeitung von *Il ritorno di Ulisse in patria* beschäftigt sich Dallapiccola mit der kritischen Ausgabe der *Quadri di una esposizione* von Musorgskij (1940). Der Einfluss der Klavierwerke des russischen Komponisten und von Debussy war in der *Musica per tre pianoforti* schon erkennbar. 1937 und 1939 ist Dallapiccola für *Vol de nuit* in Paris. 1939–1941 schreibt Dallapiccola noch ein Klavierkonzert: *Piccolo Concerto per Muriel Couvreur*. Es handelt sich um ein Dankeswerk für Lucienne Couvreur, Tochter von Jacques Rouché, dem einflussreichen Direktor der Opéra in Paris. Dank Malipiero hatte Dallapiccola sie kennen gelernt, und durch sie konnte er sich in Kontakt mit Gallimard, dem Verleger von Saint-Exupéry, setzen. Vor *Marsia* (1942–1943) schreibt Dallapiccola noch ein Klavierwerk: *Studio sul „Capriccio n. 14“ di Niccolò Paganini*. Dank der Beziehung zum Verlag Suvini Zerboni anlässlich des *Il ritorno di Ulisse in patria* kann Dallapiccola dieses Werk für die vom gleichen Verlag geplante *Antologia pianistica* komponieren, welche für den Unterricht in neuer Klaviermusik an

casi, ridar vita a una „forma“; il testamento di Busoni ci mette sulla strada per dare vita ad uno stile“.

den höheren Kursen der italienischen Konservatorien dienen soll. 1943–1948 arbeitet Dallapiccola an dem *Il Prigioniero*. 1950 komponiert er *Job*.

3.2 Luigi Dallapiccola und seine unvollendeten Bühnenwerke vor *Volo di notte*

Il Raccontafiabe (1916), ein unvollendetes „melodramma“

(FLD, ACGV. LD. Mus.1. 2 pagine su 1 carta)

Die Handschrift besteht aus zwei Seiten auf einem Notenblatt mit unvollständigen Fragmenten für Gesang und Klavier. Ich kann zur Beschreibung von Ruffini 2002, S. 61 nichts Neues beifügen. Da es kein Libretto dazu gibt und musikalisch sehr wenig vorhanden ist, kann man dazu nur bemerken, dass schon der zwölfjährige Dallapiccola am *melodramma* interessiert war. Die zwei Stimmen werden *Gino* und *Paolo* genannt. Der Chor besteht aus Studenten. Folgende Bezeichnungen werden benutzt: *melodramma*, *Preludio*, *Duetto*, *in forma di marcia*, *Atto I*, *Parte I*, *Atto III* oder *Atto terzo*. Zuerst ist die Musik *Lento* im $\frac{3}{4}$ -Takt, tonal in Es-Dur mit Modulationen nach As-Dur: Gino „*Che sollievo*“, Paolo „*Che frescura*“. Beide: „*Ah!*“. Die Gesangsmelodie ist einfach und diatonisch. Dann wird die Musik *vivace* in E-Dur ($\frac{3}{4}$ -Takt): Gino: „*Presto il sole splenderà e il saluto a noi darà*“. Paolo (gleichzeitig) „*Che sollievo che frescura...*“. Der *Coro di Studenti* ist in I. und II. unterteilt und auf zwei verschiedenen Notenliniensystemen notiert. Das *Marziale*, *Forte* des Studentenchors wird musikalisch mit einem charakteristischen punktierten Rhythmus in auftaktigem $\frac{4}{4}$ -Takt erreicht, welcher von einem neuen Teil im $\frac{3}{4}$ -Takt vorläufig unterbrochen wird. Der II. Chor imitiert den I. auf einer höheren Quarte.

Rappresentazione di Anima et di Corpo (1932), ein unvollendetes „dramma per musica“ (FLD, ACGV, Carte Dallapiccola, LD.LI.5. [68] pagine su 47 carte)

Die Handschrift besteht aus 68 Seiten auf 47 Blättern.

Vom 20. November bis 7. Dezember 1932 schreibt Dallapiccola ein *Libretto d'opera*⁴⁰. Von diesem unvollendeten Werk bleibt im Nachlass in Florenz nur ein Entwurf des Librettos ohne Musik, welcher keine deutlichen Hinweise über die konkreten Absichten des Komponisten gibt (siehe: Ruffini 2002, S. 91–94). Es handelt sich um mehrere Zitate von verschiedenen Autoren und Werken, eine Art von *collage*, welche – dem Titel nach – der *Rappresentazione di Anima et di Corpo* von de' Cavalieri entsprechen und diese fortsetzen sollte. Dieses unvollendete Libretto hat – sowohl dem Inhalt, als auch der Form nach – keine direkte Beziehung zu *Volo di notte*, ist aber wichtig in Bezug auf seine Gattungsbestimmung, vor allem

⁴⁰ Dallapiccola, *Nascita di un libretto d'opera*, in PM: S. 514–515.

was die *sacra rappresentazione* betrifft (siehe Kap. 6, *Fragen der Gattungsgrenzen*). Hingegen kann dieses für *Ulisse* sehr interessant sein (siehe; Fearn 2003, S. 14–16; Hess 1994). 1967 erklärt Dallapiccola seine Absichten gegenüber dieser *Rappresentazione* in einer Schrift (in PM: *Nascita di un libretto d'opera*, S. 514), welche auf folgende Weise zusammengefasst werden kann: zu jener Zeit stand die Wiederentdeckung der alten *Maestri*, und insbesondere für Dallapiccola die von Emilio de' Cavalieri, im Zentrum des kompositorischen Interesses in Italien⁴¹. Die verschiedenen Szenen im Libretto von Dallapiccola sind inhaltlich und formal kaum miteinander verbunden: man sollte in diesem Zusammenhang den Einfluss von Francesco Malipiero und von seinen Werken „*a pannelli*“ (*Sette canzoni* und *Torneo notturno*) nicht vergessen. In derselben Schrift erwähnt Dallapiccola auch den Brief von Busoni an seine Frau (London 1913): Busoni hätte den Film *L'inferno di Dante* gesehen und hätte plötzlich den Einfall gehabt, eine Oper über die *Divina Commedia* zu komponieren, in der sich bestimmte Episoden des Werkes unabhängig folgen. Dallapiccola behauptet, dass sowohl Busoni als auch Malipiero an eine Erneuerung der Oper dachten, welche sich vom wagnerianischen und vom veristischen Modell distanzierte. Über die Verschiedenartigkeit der Texte in seinem Libretto erklärt Dallapiccola, dass diese aus mehreren Zeiten stammen: „*c'era un frammento dalla ,Chanson de Roland' e, accanto a questo, una scena del ,Don Chisciotte'; il monologo di Peer Gynt di fronte alla madre morente; c'erano testi delle macabre mascherate del Rinascimento accanto a una scena di ,Più che l'amore' di Gabriele D'Annunzio ... e, a conclusione, una Lauda di Fra Jacopone da Todi*“ (in PM: S. 515). Die Textliste von Dallapiccola ist unvollständig⁴²: diese Werke werden später vom Komponisten wieder verwendet. Was in diesem Libretto auffällt, ist besonders im zweiten Teil

⁴¹ Am Ende des 19. und am Anfang des 20. Jahrhunderts werden in Italien verschiedene Studien über die *Rappresentazione* von Cavalieri veröffentlicht. Dallapiccola hatte in den dreissiger Jahren mehrere musikalische Ausgaben dieses Werkes zur Verfügung (musica a stampa: casa editrice Claudio Monteverdi 1912; M. Capra 1914; Società anonima Notari 1919; Sten, Soc. Tip. Edit. Nazionale 1929. Diese sind in der Biblioteca Nazionale Centrale in Florenz vorhanden).

⁴² Die Zitate in diesem unvollendeten Libretto betreffen in der *Prima parte*: *La Tempesta* von A. N. Ostrovskij; *Faust* von Goethe; *Also sprach Zarathustra* von F. Nietzsche; *Piu che l'amore* von Gabriele D'Annunzio; *Peer Gynt* von Ibsen. In der *Seconda parte*: *La morte del Conte Orlando* aus der *Chanson de Ronald* in der Übersetzung von G. Pascoli; *Don Chisciotte* von G. Gherardi; zwei *Canzoni* aus den *Canti popolari bolognesi*; Bearbeitungen aus den *Opere varie* von Michelangelo Buonarroti il Giovane; eine *Lauda* von Jacopone da Todi. Auf anderen getrennten Seiten sind Zitate aus dem *Peer Gynt* und aus dem *Laudario dei Battuti di Modena*.

(*Parte seconda*), die scheinbare Heterogenität der Zitate. In diesem Zusammenhang schreibt Dallapiccola in seiner Schrift über die Entstehung seines Librettos:

„[...] *nella composizione musicale la prima idea che si presentava alla mia mente costituiva il punto culminante del tutto; ma anche nel teatro d'opera già il mio primo tentativo mirava alla somma di quelle che più tardi sono state le mie esperienze; da 'Volo di notte' alla sacra rappresentazione 'Job'.*”

Der Grundgedanke bleibt in den Bühnenwerken von Dallapiccola immer gleich: der Menschenkampf gegen etwas, das viel stärker ist als der Mensch selbst:

„*In 'Volo di notte' assistiamo alla lotta del Signor Rivière, il solitario direttore di una compagnia di navigazione aerea, che tenta di imporre i voli notturni nonostante l'opposizione generale e – inoltre – alla lotta del pilota Fabien, la vittima, contro gli elementi della natura [!!!]. [...] Se il Signor Rivière vince a metà la sua partita (non più che a metà, in quanto egli sente chiaramente di trascinare 'la catena della sua pesante vittoria') [!!!], 'Marsia' viene completamente sconfitto per aver sfidato Apollo. Il Prigioniero cade nella braccia del Grande Inquisitore, che lo conduce al rogo. Giobbe riesce a salvarsi in virtù del suo pentimento, quando tutto sembrava ormai perduto. La lotta di Ulisse è innanzi tutto lotta contro se stesso, in quanto aspira a comprendere il mistero del mondo. [...].*“ (In PM, S. 515–516).

Trotz dieser Erklärungen bleibt für mich dieser Entwurf des Librettos von *Rappresentazione di Anima et di Corpo* nicht klar: ich kann vor allem dessen Textstruktur nicht in Verbindung mit jener von de' Cavalieri setzen (de' Cavalieri: *atto primo, atto secondo, atto terzo*. Dallapiccola: *parte prima, parte seconda*). In erster Linie wird die Liste der Gestalten gegeben, welche derjenigen von de' Cavalieri entsprechen könnte, obwohl in Dallapiccola diese Gestalten „reale Personen“ sind, hingegen in de' Cavalieri allegorische Figuren (siehe die *„Interlecutori che intravengono“* im Libretto von de' Cavalieri. Kirkendale 2001, Appendix I).

- *Rappresentazione* von de' Cavalieri (in: Kirkendale 2001, Appendix I, S. 304):

Tempo. Choro. Intelletto/ Corpo et Anima. Consiglio/ Piacere con due Compagni/ Angelo Custode. Mondo et Vita mondana/ Angeli in cielo. Anime dannate all'inferno/ Anime beate in cielo. [Atto primo, atto secondo, atto terzo].

- *Rappresentazione* von Dallapiccola (siehe: FLD, ACGV, LD.LI.5):

[PARTE PRIMA] *[Una voce interna]/La Donna [Caterina?]/ L'Amica [Barbara?]/ [Margherita] Uno spirito maligno/ L'Uomo [Also sprach Zarathustra?]/ [PARTE SECONDA] Lo scudiero Sancho/ Il curato/ Il baccelliere/ Marchese/Dame/ Cavalieri/ Staffieri/ Maestri di Sala.[Giovani scapigliati che vanno alla Guerra/L'Uomo in figura di mendico/Jacopone da Todi/L'Uomo. Una Comitiva]. [7 febbraio 1932: Laudario dei Battuti: Madonna Sancta Maria, und andere Texte]*

Der erste Teil der *Rappresentazione* von Dallapiccola beginnt mit einer inneren Stimme⁴³, welche eine dramatische Liebesgeschichte erzählt: die Ehefrau muss von ihrem Mann bestraft werden. Sie ist sich dessen bewusst, bittet aber ihren Mann, bis Mitternacht zu warten, bis ihre Kinder eingeschlafen sind. Darauf folgt zuerst ein Dialog zwischen Caterina und Barbara (eher ein Verzweiflungsmonolog von Caterina), dann ein Teil aus *Faust* von Goethe, in dem *Caterinuccia* und der Chor, welcher das *Dies Irae* singt, teilnehmen. Irgendwie geht es in diesem Libretto von Dallapiccola auch um die Beziehung zwischen *Corpo* und *Anima* (dem Körper und der Seele), obwohl die Texte nicht moralisch, sondern dramatisch sind. Goethe wird sowohl auf Deutsch als auch auf Italienisch zitiert. Dallapiccola gibt genaue bibliographische Hinweise auf die Textquellen (A. N. Ostrovskij, *la Tempesta*, Trad. di Boris Jakovemks, Vallecchi Editore, Firenze. 1925, p. 60. [...] J.W. v. Goethe, *Faust*, Leipzig: F. A. Brockhaus 1869, p. 128. [...]. J.W. v. Goethe, *Faust*, Pag. 129. Versione di G. Manachord, A. Mondadori Editore, usw.). Die weibliche Reinheit in der Liebe scheint das einzige gemeinsame Thema dieser Texte zu sein: dazu tritt das Thema des Todes in Verbindung mit der Liebe und das Thema des inneren Schmerzes und der Mutter. Inhaltlich hat es keine direkte Beziehung zu *Volo di notte*:

[P. 6] *Parte Prima.*

Una voce interna (*molto lontana, ma ben distinta*):

Un giorno un giovane audace conduceva il suo cavallo al fiume [...].

[P. 7] Alessandro N. Ostrowskij.: *La tempesta*

„Un giorno un cosacco del Don“ ... ecc. [...]

[P. 9] *Caterina e Barbara.* -

Scena VIII – pag.28. – op.cit.

[Dallapiccola fügt mit einem roten Stift ein⁴⁴: *Il giardino pubblico sulla riva più alta del Volga. Sulla sponda, lontano, un panorama campestre. Sulla scena due panche e qualche arbusto*].

C.- Dunque, amica, hai compassione di me?

B.- (allontanando lo sguardo da C.)- Ma sicuro che ti compiangio. [...]

⁴³ Eine Stimme („una voce“) spielt eine wichtige dramatische Rolle in *Volo di notte*, in der Szene V, vor dem Tod von Pilot Fabien: sie vokalisiert auf die Zwölftonmelodie der *Lauda I „Altissima Luce“*. In der Szene I ist auch eine *Voce interna* vorhanden: sie singt die *Canzonetta Blues „Amore, gioia del mondo“*. Diese unbekannten Stimmen aus der Ferne stellen fast immer eine andere Welt dar, welche sich außerhalb des dargestellten Dramas befindet, und mit diesem in Kontrast steht.

⁴⁴ Das Libretto enthält szenische Anweisungen, welche auf eine eher fortgeschrittene Textbearbeitung hindeuten.

[P.26]. W.v. Goethe.- *Faust*, Leipzig: F.A.Brockhaus 1869.- p. 128

Mephistopheles (Singt zur Zither).-

Was machst du mit

Vor Liebchens Thür, [...].

[P. 27] J.W. Goethe.- *Faust*.- Pag. 129.- Versione di G. Manacord - A. Mondadori - Editore

Mefistofele

Mi dici che mi fai,

Caterinuccia qui, [...].

Darauf folgen die Zitate aus Nietzsche⁴⁵, Ibsen, D'Annunzio. Die Originaltexte auf Deutsch sind immer vorhanden. Der zweite Teil ist noch komplexer und undeutlicher: in diesem werden am Ende auch die *Laudi* von Jacopone da Todi und eine aus der *Laudario dei Battuti* verwendet (siehe Kap. 3). Die Struktur des Textes erinnert zum Teil an jene der *Rappresentazione* von de' Cavalieri: die Episoden sind voneinander in dem Sinne frei, dass diese eine dramatische Handlung nicht konsequent darstellen, sondern dieser vor allem als roter Faden der Beziehung zwischen *Anima* und *Corpo* betrachten. Das Werk besteht aus zwei Teilen (*Parte Prima* und *Parte Seconda*), im Gegensatz zum dreiteiligen Werk von de' Cavalieri: alles deutet auf ein großes Interesse der Komponisten für die alte Gattung der *rappresentazione sacra* hin, vor allem für diese spezifische *Rappresentazione* von de' Cavalieri, welche zu den Anfängen der Operngeschichte gehört und deswegen als Gattung freier von den daraus folgenden Einflüssen ist. Das Problem liegt in ihrer Verwandlung in „*dramma per musica*“. Kann *Volo di notte*, welches auf die drei *Laudi* aufgebaut wird, als mögliche neue Gattung in diesem Zusammenhang gedacht werden? Diese Frage steht im Zentrum der Untersuchung dieser Arbeit: Dallapiccola schreibt seine *sacra rappresentazione* „*Job*“ erst 1950. Es sieht so aus, als hätte der Komponist sich zuerst mit den Einaktern *Volo di notte* und *Il Prigioniero* beschäftigt und wäre erst später zurück zu dieser Gattung gekommen. Auf jeden Fall ist der Weg von Dallapiccola in Richtung einer neuen modernen Bühnengattung deutlich, und diesen muss man bei der Bewertung von *Volo di notte* in Betracht ziehen (siehe Kap. 6, *Fragen der Gattungsgrenzen*).

⁴⁵ Von F. Nietzsche, *Also Sprach Zarathustra: Eins! Oh Mensch! Gibt acht! Zwei!* [...]. Fearn 2003, S. 15 betont: „*as set by Mahler in his third symphony*“. Was eigentlich dieser Zusammenhang bedeutet, ist für mich wieder nicht so klar: in diesem unvollendeten Libretto ist alles, und eher zu viel, vorhanden! Erst später wird Dallapiccola das ganze Material in verschiedenen musikalischen neuen Kontexten verarbeiten und konsequent entwickeln.

Wieso zitiert Dallapiccola auch die Originaltexte auf Deutsch? Man kann vermuten, dass er sein Libretto persönlich schreiben will. Da der Text des Librettos erst nach der Vertonung endgültig festgesetzt werden kann, dürften diese Originaltexte auf Deutsch sehr wahrscheinlich zu den Textabänderungen während der musikalischen Vertonung dienen, aber nicht nur. Es ist in diesem Zusammenhang auffallend, dass in der Handschrift der ersten Librettofassung von *Volo di notte* der französische Originaltext des Romans nicht vorhanden ist (siehe Kap. 5.1, *Der Text*). Hat Dallapiccola für das Libretto von *Volo di notte* auch mit der Übersetzung von Giardini gearbeitet? Zeigt die überlieferte Handschrift eine schon reife Fassung des Librettos, für die der Komponist die französische Originalsprache nicht mehr braucht? Es kann gut sein, da die italienischen Texte sowohl des Librettos, als auch der Übersetzung von Giardini zum großen Teil übereinstimmen. Obwohl der Librettoentwurf der *Rappresentazione* schon einen vollständigen, strukturierten Text enthält, und dieser aus einem ausgedehnten Heft mit 68 Seiten auf 47 Blättern besteht, ist dieser noch sehr unreif und noch ungeeignet für eine Vertonung. Es ist eher eine Art von Textsammlung und von Textstudium in Hinblick auf eine neue Librettokonzeption. Deswegen werden die Texte auch in den Originalsprachen zitiert. Die späteren Eingriffe des Komponisten in den Text bestätigend, sprechen auch die textlichen Ergänzungen und Korrekturen mit einem roten Bleistift in der Handschrift.

4. Die *Tre Laudi* von Luigi Dallapiccola.

Chronologie der Handschriften und Dokumente

Im Kapitel 7 werden die *Laudi* in Bezug auf *Volo di notte* betrachtet. In diesem Zusammenhang werden sowohl ihre Texte als auch ihre Musik analysiert. Eine Beschreibung dieser Werke ist in folgender Bibliographie zu finden: Ruffini 2002, S. 118–122; Kämper 1985, S. 47–53; Sablich 2004, S. 78–82. Die Datierung der Texte aus dem *Laudario dei Battuti di Modena* ist oft falsch angegeben: 1266 statt 1377. Diese falsche Datierung ist auch in den Schriften Dallapiccolas über dieses Werk enthalten [Seltsam: jeder Ziffer ist -1 abgezogen worden!]. Ich konnte zwei kritische Ausgaben des Werkes finden: die erste erschien 1909 und wurde sehr wahrscheinlich von Dallapiccola benutzt; die zweite ist eine moderne Ausgabe von 2001, in welcher die Datierung 1377 bestätigt wird:

- *Laudario dei Battuti di Modena*, 1377, a cura di Bretoni Giulio, Beihefte zur Zeitschrift für Romanische Philologie, XX. Heft, Halle A. S., Verlag von Max Niemeyer 1909.
- *Laudario dei Battuti di Modena*, 1377, a cura di Mahmoud Salem Elsheikh, *Collezione di opere inedite o rare*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2001.

In der Bibliothek des Nachlasses von Dallapiccola in Florenz werden die *autografi musicali* (die musikalischen Handschriften) der *Laudi* aufbewahrt (FLD. ACGV⁴⁶):

- LD. Mus. 38. [*Altissima luce*]. N. 1. *In tempo e carattere di una Canzona*⁴⁷/L[ui]gi D[allapiccola]. – [Schizzo]. – 1936 febr. 1. [...]. „In vui, dolcissime note, aggio molta speranza. Bungiubù a Ompolazza [Laura Dallapiccola]. 11.12.1936.XV“. Skizze auf vier Notensystemen. Kein Hinweis auf die Instrumentierung.
- LD. Mus. 39. [*Madonna Sancta Maria*]. 1936 sett. 28, Trento. [Der Schlussteil der *Terza Lauda*].

⁴⁶Mila de Santis, in: FLD, Introduzione, S. 13-14:

„Parte preponderante del peso archivistico di questa sezione sostengono piuttosto gli autografi relativi ai diversi stadi di elaborazione delle opere edite (appunti, materiali preparatori, schizzi, abbozzi, abbozzi con strumentazione, prime versioni, versioni definitive [...]).

Abbozzo:[...] la fase immediatamente precedente alla messa in partitura [= dt. Particell];

Prima versione: [...] stesura completa ,in extenso'. [...] in alcuni casi [...] l'autore vi appose varianti sostanziali prima della consegna definitiva all'esecutore [= dt. Erste Fassung]“.

⁴⁷ *In tempo e carattere di una Canzona*. Die Bezeichnung *Canzone* in diesem Kontext könnte auf seine alte, seit Anfangs des 16. Jahrhunderts übliche Bedeutung einfach hinweisen: ein Werk mit strophischer Struktur, im Gegensatz zum frei komponierten italienischen Madrigal.

- LD. Mus 191. 1936 dic. 22. [Abbozzo. Fragmente]. „A Ginevra Vivante, prima prevedibile interprete delle *Tre Laudi*, sono offerti questi frammenti a puro scopo di meditazione. LD”.
- LD MusG. 10 [*Madonna Sancta Maria*. Partitura]. 1937 marzo 14.

Von den *Musiche a stampa* (den musikalischen Druckwerken) wird nur die folgende Reproduktion der Partiturhandschrift von 1937 (*Riproduzione dell'autografo*) in der Bibliothek des Nachlasses aufbewahrt:

- LD. MusS. 57. *Tre Laudi per una voce acuta e orchestra da Camera*. Luigi Dallapiccola. – Partitura.- Milano, Carisch, [1937]. [Riproduzione dell'autografo fatto e datato „Firenze, 4 maggio 1937-XV”. Dedicato a Ompola (Laura Dallapiccola). Annotazioni e correzioni autogr. A matita e a pennarello rosso. N. ed. 18906]

Die musikalischen Druckwerke der *Laudi* (*opere a stampa*) hingegen werden in der Biblioteca Nazionale Centrale in Florenz aufbewahrt (siehe: Kap. 10 *Bibliographie*; 10.1 *Die zwei Nachlässe von L. Dallapiccola*, und 10.3 *Literarische Quellen, Libretti und musikalische Druckwerke. Tre Laudi*).

In einem Text für das BBC, im Juli 1973, schreibt Dallapiccola (in FLD, LD. LIV. 26; der Text wird in Ruffini 2002, S. 119 zitiert):

Ho scelto i testi per questa composizione dal „Laudario dei Battuti”, 1266 [sic!]. Il primo è un’invocazione alla Madonna; il secondo, un inno di giubilo per la nascita del Redentore; l’ultimo, il doloroso invito alla penitenza. [...] In quest’opera, per la prima volta, ho scritto delle figurazioni melodiche (la rima di ogni pezzo) usando tutti i dodici suoni possibili del nostro sistema temperato [...]: non che si tratti di musica dodecafonica, naturalmente, tuttavia questo costituisce il primo passo sulla strada della dodecafonia, strada che nel 1936, anni in cui composi le „Tre Laudi”, era la più ardua che si potesse immaginare. Non c’erano allora se non voci ostili alla scuola di Vienna; non c’era nessuno cui potessi ricorrere per consigli o per suggerimenti; non c’erano scritti sul sistema che mi interessava e mi attraeva; in tutta Europa soltanto la corrente „neo-classica” sembrava avere possibilità di successo. A parte il fatto che le dittature (i dittatori, come si sa, sono stati in ogni epoca della Storia competenti in fatto d’arte!) pretendevano una musica „sana e ottimistica”. Dall’avvento di Hitler in poi, nemmeno nell’Europa centrale era possibile trovare le opere di Schönberg, di Webern, di Berg. [...] Credo di ricordare che, nel gennaio del 1938, l’indimenticabile Hermann Scherchen abbia presentato – e in modo superbo – le Tre Laudi alla BBC.

1976 behauptet Dallapiccola weiterhin, er hätte seine *Tre Laudi* als Protest gegen die faschistische Politik gedacht: „una protesta in forma di fede religiosa”⁴⁸.

Für die Wahl der Besetzung, einer Stimme mit dreizehn Instrumenten, ist der Einfluss von Schönberg und Webern (vor allem vom *Augenlicht*) auf Dallapiccola

⁴⁸ E. Helm: *L. D. in einem unveröffentlichten Gespräch*, in: Melos NZ, n. 6, Nov.- Dez. 1976, p. 471.

entscheidend. Zusätzlich muss man auch den Einfluss der *Tre Laudi*, nicht nur auf *Volo di notte*, sondern auch auf *die Canti di prigionia*, auf *Il Prigioniero*, und auf *Ulisse* erwähnen, in denen gleiche Motive und das Thema aus der „*Altissima Luce*“ wiederverwendet werden. Die Sterne, welche zum ersten Mal in der *Lauda I* erscheinen, kommen von diesem Werk an mehrmals in den folgenden vor, bis zum unvollendeten *Lux* (1974–1975).

Die Rezeption des Werkes seitens der Intellektuellen und Musikkritiker in Italien ist sehr positiv. Die Kritik des Regimes hingegen betont die „internationalistischen“ Einflüsse dieser Musik in einem negativen Sinn:

„[...] non sente abbastanza la bella sicurezza e l'orgoglio che deve avere ogni artista italiano: di dettar esso legge agli stranieri, di parlare agli stranieri, la ‚sua propria‘ lingua; e non di accettare leggi e lingue d'oltre confine. Ora la durezza spietata e senza respiro dei suoi accordi, ritmi, impasti, non é e non sarà mai del gusto e della natura italiani“ (in: *Il Giornale d'Italia*, 12.9.1937. Der Text wird in Ruffini 2002, S. 121, zitiert).

Im März 1950, vierzehn Jahre nach den *Tre Laudi*, schlägt G. M. Gatti dem Komponisten vor, eine *sacra rappresentazione* zu komponieren: er hätte schon die *Tre Laudi* geschrieben⁴⁹! 1950 beendet Dallapiccola seine *sacra rappresentazione* „*Job*“.

Il Laudario dei Battuti di Modena

Luigi Dallapiccola benutzt die folgenden *Laudi* aus dem *Laudario dei Battuti*⁵⁰:

Lauda I: XXVI „*Altissima luce*“ Lauda-ballata: xYyZ // aB, aB, aB, bZ

Lauda II: XXV „*Cascuno s'alegri*“ Lauda-ballata: xx// aaax

Lauda III: LIII „*Madonna Sancta Maria*“. Lauda-ballata: yxyx // aaax⁵¹

Die *Lauda* XXVI ist ein manipuliertes Fragment (= it. *frammento manipolato*) einer gut bekannten *Lauda* von Garzo (*Laude cortonesi*). Dallapiccola vertont nur die ersten sechs Verse, lässt die darauf folgende acht Verse weg, und benutzt weiterhin noch die letzten vier Verse. Es handelt sich um eine *lauda-ballata*.

Von der *Lauda* XXV – auf dem Thema der *Gaudi* (oder *Allegrezze*) – benutzt Dallapiccola nur die ersten sechs Verse.

⁴⁹ Siehe: *Job*, in PM S. 444-445.

⁵⁰ Modena, Biblioteca Estense, Congregazione di Carità, Deposito n.3. Siehe die chronologisch modernere Ausgabe: De Galeris Giovanni, *Il Laudario dei Battuti di Modena*, Collezione di opere inedite e rare, vol. 156, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2001.

⁵¹ Siehe: *Laudario 1377/2001, Premessa; Il Manoscritto; Lauda I und II: S. 49-51; Lauda III: S. 120; Prospetto metrico*.

Von der *Lauda* LIII, einer eher auffälligen Bearbeitung von einer bekannten *Lauda Cortonese*, vertont Dallapiccola die ersten acht Verse, dann lässt er die darauf folgenden zwölf weg, benutzt noch acht Verse, und lässt die letzten sechzehn weg. In den für die *Tre Laudi* verwendeten Texten sind einige orthographische Abänderungen vorhanden.

Die moderne Philologie hat diesen wichtigen Codex lange Zeit vernachlässigt. Dieser wurde von Giovanni De Galerijs, dem Rektor der *Chiesa di S. Giorgio* in Modena abgeschrieben, und zum ersten Mal 1909 von Giulio Bertoni⁵² publiziert.

Die *Battuti di Modena* haben während ihren Exerzitien, der Bußübung und der Selbstgeißelung auch archaische Werke und *Laudi cortonesi* gesungen, d.h. *Laudi*, welche nicht direkt aus der Umgebung der Poebene kamen. Fast alle *Laudi* besitzen ein *schema di ballata*, hauptsächlich den Typ a a a x, aber viele sind in Modena geschrieben worden und haben eine archaische Struktur oder gleichen denjenigen des *Cantico di Frate Sole*. Sie haben eine metrische Vielfalt, welche im 13. Jahrhundert hingegen nicht möglich gewesen wäre, da es in jener Zeit wenige *Laudi* ohne die *Ballata*-Form gab. Die *Battuti di Modena* hatten sehr wahrscheinlich den Mangel an Rhythmus während ihrer Selbstgeißelungsübung schlecht ertragen. Hätte Bertoni über diese metrische Reichhaltigkeit des *Laudario* informiert, wäre das Interesse dafür größer gewesen. Zahlreiche örtliche Hinweise erlauben eine Datierung (1343–1377), obwohl einige Texte älter sind und für die *Battuti di Modena* manipuliert worden sind: auf jeden Fall wurde das *Laudario* ausschließlich für die Bedürfnisse der *Battuti di Modena* geschaffen und die Texte auf diese bezogen.

⁵² *Il Laudario dei Battuti di Modena*, Beihefte zur Zeitschrift für Romanische Philologie, n. XX, a cura di G Bertoni, Halle A.S.M. Niemeyer, 1909. 1906 hatte Bertoni das *Laudario* mit einem weiten einleitenden Studium publiziert. In: *Monumenti antichi volgari (Tre monumenti modenese del sec. XIV)*, Modena, Coi tipi della Società Tipografica – antica Tipografia Soliani, 1906.

5. Die Entstehung von *Volo di notte*

Für *Volo di notte* sind verschiedene Datierungen vorgeschlagen worden: Mila De Sanctis in FLD datiert das Werk 1935–1938. Im Gegensatz datiert es Ruffini, 2002 S. 123, 1937–1939. Kämper, 1985 S. 344, datiert es auf 1937–1938. Ruffini, 2002 S. 128, fügt in einer Fußnote bei:

„Non mi è stato possibile trovare documenti con date anteriori al 23.4.1937. È presumibile che da carteggi risulti che la prima idea dell’opera sia maturata già dal 1935, ma in questa sede manteniamo la datazione 1937–1939, poiché l’opera utilizza in buona misura la musica delle ‚Tre Laudi‘, che è del 1936–1937, e non è qui pensabile datarla a un momento precedente. L’abbozzo della partitura porta le seguenti date: iniziata 23.4.1937, finita il 12.4.1938; la partitura (Universal Edition 11902): inizio 23.4.1937, finita 18.4.1939“.

Im Lauf dieses Kapitels werde ich versuchen, eine genauere Datierung vorzuschlagen.

5.1 Der Text: das Libretto und die literarische Quelle

5.1.1 Der Roman von Saint-Exupéry

Die literarische Quelle dieses Librettos ist ein Roman von St. Exupéry, *Vol de nuit*, welcher 1931 veröffentlicht wurde. Die italienische Übersetzung von Cesare Giardini erschien in Italien gleich 1932 (siehe in der Bibliographie: Saint-Exupéry 1932) und wird mit *Il Corriere del Sud* vom gleichen Autor in einer für diese Zeit sehr verbreiteten Romanreihe *Romanzi della Palma* publiziert⁵³. Ein Exemplar dieser ersten italienischen Übersetzung habe ich in der Biblioteca Nazionale Centrale in Florenz gefunden: der von der Bibliothek auf dieses Exemplar aufgedruckte Stempel datiert 24. März 1934. Zu dieser Zeit verfügt Dallapiccola gerade über diese italienische Fassung. Seine eigene ist 1937 bei Mondadori erschienen und stimmt chronologisch mit seiner Librettovertonung überein.

Volo di notte (*Vol de nuit*) ist der zweite Roman von Antoine de Saint-Exupéry und wird 1931 (Gallimard, Paris) mit einem Vorwort von André Gide publiziert. Im Oktober 1931 erscheinen in Paris enthusiastische Rezensionen über das Werk in den Zeitungen: in diesen werden vor allem die Pflicht und die Ehre betont, welche in diesem Roman im Zentrum der Erzählung sind, und welche mit dem Defätismus des französischen Romans, von *Madame Bovary* an, kontrastieren sollten.

⁵³ Siehe: Saint- Exupéry 1991, S. XI; Vigni 2003, S. 155.

André Gide trifft Saint-Exupéry in Agay, in Südfrankreich, im Sommer 1931, und zeigt sich enthusiastisch gegenüber dem Roman⁵⁴. *Vol di nuit* lässt sich vom abenteuerlichem Leben des Fliegers und Schriftstellers anregen; ab 1929 war dieser in Buenos Aires als Direktor einer argentinischen Luftpostgesellschaft tätig, während es ihm in dieser Zeit geschah, seinem Freund und Flugkamerad Guillaumet zu Hilfe zu kommen: dieser war beim Überflug der Anden in einen heftigen Sturm geraten.

Saint-Exupéry flog als Pilot mit dem Funker Jacques Néry zusammen, einer kreativen und humorvollen Person, welche durch Zeichnungen und Kritzeleien mit dem Pilot kommunizierte. Diese von Néry gesammelten Beweisstücke bilden heutzutage eine alternative Fassung von *Vol de nuit*. Saint-Exupéry hat sich Didier Daurat als Vorbild für Rivière genommen und ihm den Roman gewidmet, obwohl Daurat sich mit der Zeit davon distanzierte. Daurat war der Direktor einer internationalen Fluggesellschaft und hatte als Erster 1928 die Nachtflüge experimentiert, um die Flugzeit zu reduzieren und konkurrenzfähiger zu werden.

Jean-Baptiste Roger de Saint-Exupéry ist am 29.6.1900 in Lyon geboren und wurde mit seinem Flugzeug am 31.7.1944 in der Nähe der Île de Riou bei Marseille während eines Flugauftrags und unter nie geklärten Umständen⁵⁵ vermisst gemeldet. Er hat sein eigenes Schicksal mit demjenigen seines Helden im Roman geteilt. Dallapiccola wird von diesem Roman, lange vor dem großen Erfolg von *Le Petit Prince* 1943, stark beeindruckt. In diesen Jahren besitzt Saint-Exupéry noch die Befürwortung und die Unterstützung sowohl von André Gide, als auch von den Existentialisten und der Kritik im Allgemeinen. Zusätzlich wird er zu Beginn der Luftfahrt und der Flugversuche auf internationalen und interkontinentalen Flugwegen als Flieger sehr geschätzt.

Von dem 1932 auf Italienisch übersetzten Roman *Volo di notte* hat der Mondadori-Verlag mehrere Neuauflagen immer wieder publiziert (1937, 1959, 1967, 1971, 1985, 1987, 1991).

Nach der Gründung des *Istituto nazionale fascista di cultura* (INCF, des faschistischen Nationalkulturinstitutes) 1925, unter der Leitung von Gianni Gentile; nach der Festlegung des Konsenses mit den katholischen Kräften (11.2.1929 *Patto lateranense*); im März, nach der Veröffentlichung des ersten Bandes der im 1937 beendeten *Enciclopedia Italiana*, zeichnet sich der weite Nationalerziehungsplan des

⁵⁴ Siehe: Schiff 1994, S. 219 und folgende.

⁵⁵ In den letzten Jahren, und vor allem 2008 sind diese Umstände zum ersten Mal geklärt worden.

Faschismus ab. In diesem gewinnen die Verleger an Bedeutung⁵⁶: „*in nessun periodo della vita italiana, da che la Patria ha assunto la sua unità, l'arte editoriale ha avuto l'importanza che ha assunto in questo primo decennio del fascismo.*“⁵⁷

Die Nachrichtenagenturen, welche sich mit den Filialen der Büros der Agentur Stefani in Turin identifizierten, werden 1924 faschistisiert. Mussolini schafft zuerst das Presseamt, welches später 1937 zur Gründung des Ministero della cultura popolare (MinCulPop) führt. Dieses wird von Galeazzo Ciani geleitet und übt eine Zensur- und Kritikfunktion aus. In den dreißiger Jahren organisiert der italienische Verlagsmarkt sich neu, sowohl um der Wirtschaftskrise 1929 als auch um dem Druck der neuen kulturellen und literarischen Problemstellungen zu widerstehen: man will Kontraste mit dem Faschismus vermeiden. Mondadori macht den anderen italienischen Verlegern große Konkurrenz. Florenz wird das Zentrum der historischen, pädagogischen, philologischen und hochkulturellen Debatten in Italien. Die neue Auflage von *Volo di notte* bei Mondadori 1937, nur wenige Jahre nach der ersten im Jahr 1932, spricht für das Verlagsinteresse gegenüber diesem Roman in Italien. Diese stimmt chronologisch mit der Vertonung von *Volo di notte* überein.

Die literarische Montage des Romans *Vol de nuit*, in welcher die Handlung durch Funkmeldungen, flash-backs, emotionale Synthesen, und essenzielle Dialoge erzählt wird, nähert den Text von Saint-Exupéry an eine Bühnenbearbeitung an. Aber die täuschende Prosa bringt den englischen Übersetzer Stuart Gilbert in Schwierigkeiten. Er bekommt Hilfe von Joyce, mit welchem er schon anlässlich seiner Übersetzung von *Ulisse* mitgearbeitet hatte. Trotz der Textverbesserungen von Joyce wird die englische Übersetzung keine positive Anerkennung bei den englischen Kritikern finden. Hingegen wird diese 1932 in Amerika mit Erfolg publiziert. Bis 1948 fanden die Werke von Saint-Exupéry großen Anklang beim Publikum dank der positiven Kritik der französischen Existenzialisten⁵⁸. Es entwickelt sich der Mythos von Saint-Exupéry, berühmter Schriftsteller, Pilot und Autor von *Le Petit Prince* (1943).

Aber schon nach der Preisverleihung *Femina* am 4.12.1931 beginnen die negativen Kritiken gegenüber dem Roman; diesem wird zu viel Mystizismus vorgeworfen:

⁵⁶ Siehe: SldI 1993 (*Storia letteraria d'Italia: il Novecento*), Band 2, 1993. S. 1255 und folgende.

⁵⁷ F. Ciarlantini: *Gli editori italiani nel Decennale*, in *Giornale della libreria*, 1932.

⁵⁸ Gianolio 1975, S. 102: „*Al coro di voci entusiastiche, quasi generale, si levava, contraria ed ostile, quella di Robert Brasillach: „La Chiesa ha sempre insegnato che è la causa che fa i martiri. Né Montherland, né Saint-Exupéry lo pensano: essi vedono nell'eroismo un mezzo di perfezione individuale.“* (1939).

zusätzlich wird er als zu gekünstelt, gewählt, unnatürlich bezeichnet. Saint-Exupéry schreibt über seinen Beruf, was in Frankreich nicht geduldet wird. Seine im Roman erscheinenden Freunde verlassen ihn daraufhin. Dazu befindet sich die Fluggesellschaft, für welche der Flieger und Schriftsteller arbeitet, und welche durch den Roman bekannt gemacht wurde, mitten in einem Skandal und wird Konkurs machen (aus ihr entsteht die Air France).

Als 1933 Hitler die Macht ergreift, kann *Vol de nuit* einer politischen Deutung nicht entfliehen, welche ihn verurteilt. Im September 1932, in einer Buchbesprechung der politisch linksgerichteten Wochenzeitschrift *The Nation* (der im Jahr 1865 gegründeten ältesten Wochenzeitschrift der Vereinigten Staaten) wird der Roman schon als „gefährliches Buch“ bezeichnet⁵⁹. Die Figur von Rivière scheint eine Würdigung an Mussolini. Der Roman stellt den Triumph des Willens dar und hat in Deutschland großen Erfolg: man hält ihn für das beste Werk der französischen Literatur. 1933 landet *Volo di notte* in Hollywood: in den amerikanischen Kinosälen wird der Film von Clarence Brown mit John Barrymore (Rivière) projiziert. Die Kritik ist sehr negativ. Im Lauf der dreißiger Jahre ändern sich die politischen und kulturellen Umstände in Italien fortwährend. Der Roman von Saint-Exupéry nähert sich immer mehr der Politik der faschistischen Propaganda, der Figur des Fliegers und Helden, und derjenigen des *Duce*.

Aber die Figur von Rivière gibt gleichzeitig Anlass zu einem vertieften Nachdenken über das Thema des „Leaders“, in einem sehr heiklen Moment der Entwicklung einer Ideologie, welche zum Faschismus führen wird⁶⁰. Ab 1967 werden die Romane von Saint-Exupéry auch literarisch eher negativ beurteilt. Trotzdem ist er der von Jungen am meisten gelesene Schriftsteller der Zeit.

5.1.2 Der Roman von Saint-Exupéry in den Bibliotheken des Nachlasses von Dallapiccola

Dallapiccola besass zwei gleiche, 1931 mit dem Vorwort von Gide publizierte Exemplare des Romans. Die erste, ohne Datierung, enthält die Widmung von Saint-Exupéry: „Pour Monsieur Luigi Dallapiccola que je remercie du fond du coeur d'aimer un peu mon petit livre. Avec toutes mes amitiés – Antoine de Saint-Exupéry». Das zweite Exemplar auf Französisch ist von Frau Dallapiccola mit „14. Februar 1934“ datiert worden. Zusätzlich besass der Komponist die italienische Übersetzung von Giardini, welche 1937 bei Mondadori neu publiziert wurde. Weder das Exemplar mit der Widmung von Saint-Exupéry, noch die italienische Übersetzung von 1937

⁵⁹ Schiff, 1994, S. 244.

⁶⁰ Schiff, 1994, S. 227 und folgende.

enthalten handschriftliche Hinweise des Komponisten. Hingegen zeigt das zweite Exemplar auf Französisch mehrere Zeichen, welche auf die Arbeit des Komponisten in Bezug auf das Libretto von *Volo di notte* hinweisen:

- A) als Lesezeichen werden einige dünne durchsichtige weisse Zettel benutzt, welche auf bestimmte Seiten hinweisen (ich habe diese zwischen folgenden Seiten gefunden: 62–63; 74–75; 76–77; 110–111; 114–115; 132–133; 134–135; 158–159). Auf Seite 120–121 zeigt der durchsichtige Zettel eine durch Dallapiccola von Hand abgepauste Landkarte von Südamerika, in der folgende Städte eingefügt worden sind: steigt man von der südlicheren Spitze Argentiniens auf, trifft man auf der östlichen Küste die geographischen Hinweise von: S. Cruz, S. Julian, Comodoro, Trelew, S. Antonio, BB - BA, Rio de Janeiro [Brasil]. Gegenüber BA, auf der westlichen Küste, stehen Valp, Santiago und Tupungato [Chile]. Zwischen Rio de Janeiro und Valp, in der Mitte, aber nördlicher, wird ein Punkt A bezeichnet.
- B) als Lesezeichen wird später auch eine gedruckte Einladung verwendet, welche in zwei Teile geschnitten wird:

„Società Leonardo Da Vinci, Firenze, Lungarno Corsini 8, Palazzo Corsini, 23 aprile 1938. Invito alla Conferenza tenuta dal Maestro Dallapiccola su ‚La Filanda Magiara‘ di Kodaly e ‚Il Castello del Principe Barbablù‘ di Bartok. Il Maestro della Commissione Musica Vito Frazzi. Il Presidente Jacopo Mazzei“.

(Ich habe diese zwischen folgenden Seiten gefunden: 28–29; 36–37; 48–49; 78–79; 102–103; 106–107; 124–125).

- C) Bestimmte Zeilen und Paragraphen werden unterstrichen.

A) sind chronologisch nach Februar 1934 eingefügt worden; B) hingegen nach dem April 1938: Dallapiccola hatte den *Abbozzo* von *Volo di notte* beendet und hatte angefangen, die Partitur zu komponieren. Da die Seitenstellung dieser Lesezeichen nicht mit Sicherheit bestimmbar ist (diese könnten später verschoben worden sein), kann man daraus nur die Chronologie ableiten. C) zeigt das Gegenteil: die unterstrichenen Textteile sind fest, aber chronologisch nicht bestimmbar. Diese entsprechen mit wenigen Ausnahmen der Textwahl für das Libretto⁶¹.

Trotzdem möchte ich auf die Zeichen B) zurückkommen, da diese später eingefügt worden sind. S. 28–29 entsprechen dem Monolog von Rivière in der Szene I; S. 36–37 dem Monolog von Pellerin in der Szene II, S. 48–49 einem Teil des dramatischen „*Duetto*“ von Frau Fabien und Rivière; S. 102 enthält einen Teil des Monologs von Rivière, welcher im *Pezzo ritmico* der dritten Szene eingefügt worden ist, „*La mia volontà [...] Guai se abbandono*“, und nichts mit dem Rest der Dialoge zwischen den Angestellten zu tun hat. Ein Vergleich mit der ersten Fassung des Librettos (diese

⁶¹ Siehe Alberti Luciano, in: De Santis 1997.

wird in diesem Kapitel beschrieben) kann folgendes bestätigen: dieser Teil des *Pezzo Ritmico* wird später eingefügt. S. 124–127 stellen den Dialog zwischen Frau Fabien und Robineau vor dem Treffen mit Rivière dar. Dieser ist schon in der ersten Fassung des Librettos enthalten (S. 14).

5.1.3 Das Libretto von Luigi Dallapiccola

Dallapiccola lässt sein Libretto in einem zeitgenössischen Milieu spielen. Es handelt sich um eine isoliert dastehende Wahl seitens des Komponisten und betrifft nur dieses Werk. Hinweisend ist in diesem Zusammenhang folgende Behauptung von Dallapiccola in Bezug auf *Volo di notte* (siehe Dallapiccola 1940, in PM, S. 392):

La poesia, come fatto spirituale, è eterna: cambiano soltanto le circostanze e le forme in cui si esplicita. E se oggi noi dobbiamo fare poesia, mi par giusto scegliere le forme più aderenti all'epoca nostra. L'intrepidezza è stata, in ogni tempo, fonte d'ispirazione poetica. Ma perché continuare indefinitamente a celebrare gli Argonauti⁶² [...] quando invece un Lindbergh ci fece palpitare di un sentimento diretto, elementare? Diamo dunque forma d'arte alla nostra esperienza personale e, di conseguenza, più sincera.

Seine Aufforderung, unseren persönlichen, und demzufolge echten Erfahrungen eine künstlerische Form zu geben, wird von Dallapiccola selbst nach *Volo di notte* nicht mehr befolgt, was für die neue dramatische Situation des Komponisten und für die darauf folgenden politischen Ereignisse in Italien kennzeichnend ist: der Krieg ändert seine künstlerischen Pläne.

Das Libretto stammt von Luigi Dallapiccola und besteht aus einem einzigen Akt, in Prosa, in sechs Szenen, welche reich an szenischen Anweisungen sind. Diese beschreiben die Organisation der Bühnenräume, das genaue Durchlaufen der Zeit (vom Sonnenuntergang bis drei Uhr), die Bewegungen der Personen, ihre Seelenzustände, ihre Reaktionen und Charaktere, die Geräusche, die Einrichtung der Büros (Lampen auf den Tischen, Schreibmaschinen, Landkarten usw.) und die Beleuchtung. Dallapiccola legt alles fest, was auf der Bühne vorkommen muss.

Die Handlung

„Auf einem Flughafen bei Buenos Aires. Zeit: etwa 1930“ (deutsche Übersetzung in der Partitur, 1952).

Rivière, Direktor einer südamerikanischen Fluggesellschaft, hat die Verantwortung für die ersten gefährlichen und abenteuerlichen Nachtflüge. Er ist in seinem Büro in Buenos Aires, wo drei Postflugzeuge in der Nacht erwartet werden: eines aus Chile

⁶² Die *Argonauti* waren die mythischen griechischen Helden auf dem Schiff *Argo* (Castore, Polluce, Peleo, Eracle, usw.).

mit Pellerin, eines aus Patagonien mit Fabien und eines aus Asuncion. Um drei Uhr wird dann der Postkurier nach Europa abfliegen. Mit Rivière warten der Inspektor Robineau, der alte Abteilungschef Leroux, der Funker, vier Beamte, Arbeiter und Meister am Flughafen (der Chor) und Frau Fabien. Sie wird ihren Mann nicht mehr sehen, da er mit seinem Postflugzeug in einem Zyklon verschwinden wird. Rivière muss das Leben seiner Piloten dem Fortschritt opfern: er sagt, er führe diese ins Ungewisse oder vielleicht in den Tod, aber bestimmt in die Zukunft. Verluste sind der Preis, der den schlussendlichen Sieg herbeiführt. Frau Fabien bittet um Gnade für ihren Mann, für ihre Liebe (sie sind erst seit wenigen Wochen verheiratet), für ihr zukünftiges Leben. Aber für Rivière haben nur die kommenden Dinge Bedeutung. Rivière, der Sieger, der einsam die schweren Ketten seiner hart erkämpften Siege schleppt.

Dreizehn Jahre später wird auch Saint-Exupéry mit seinem Flugzeug in einem militärischen Auftrag verschwinden. Er wird nicht mehr gefunden. Die letzten Worte von Pilot Fabien:

*„Scorgo le stelle! ... Tutto si fa luminoso: le mie mani, le mie vesti, le mie ali!
Troppo bello Sotto di me tutto è chiuso...”* (Saint-Exupéry/Dallapiccola).

sind einerseits als Testament von Saint-Exupéry zu interpretieren, andererseits als Metapher einer menschlichen und sozialen Unterdrückungslage, in der das Individuum seine Freiheit nur noch in den Lichtern der Sterne erleben kann. Man ahnt die politische, kulturelle und soziale Situation Italiens am Ende der dreißiger Jahre.

Einheit der Zeit, des Ortes und der Handlung

Einheit der Zeit

Dallapiccola will seine Oper in einer bestimmten und messbaren Zeit darstellen: sie beginnt beim Sonnenuntergang (auf den Tischen brennen schon die Lampen) und endet fünf Minuten vor drei Uhr, die vereinbarte Zeit für den Nachtflug nach Europa. Die genaue Organisation der Zeit wird im Libretto immer von Dallapiccola kontrolliert: in der Scena VI landet der Pilot von Asuncion genau um zwei Uhr (wie es erwartet war); die Scena IV und Scena V (bis zum Tod von Pilot Fabien) dauern im Libretto genau 30 Minuten (die Zeit wird anhand des übrig gebliebenen Benzins im Flugzeug von Fabien gemessen). Fabien startet mit seinem Flugzeug um 19.30 von Comodoro. Der Postkurier von Europa fliegt um drei Uhr von Buenos Aires ab. Die Oper aber endet fünf Minuten vor drei! Im Roman von Saint-Exupéry ist die Zeit ähnlich organisiert, aber nicht so extrem. Auch die symbolischen Zahlen (wie die

Drei) sind nicht vorhanden: der Postkurier von Europa startet um ein Viertel nach zwei, und nicht um drei Uhr wie im Libretto.

Die genaue Kontrolle der Zeit wird in der Oper durch Rivière durchgeführt. Diese Kontrolle wirkt sich auch auf das Leben, auf die Gefühle und auf die persönlichen Entscheidungen jeder Person in der Oper aus. Die Kontrolle von Dallapiccola über das Libretto (und später auf die ganze vertonte Oper) spiegelt sich in der Kontrolle durch Rivière über alle Personen in der dramatischen Entwicklung der Oper wieder.

Einheit des Ortes.

Das Hauptproblem in der Benutzung des Romans von Saint-Exupéry für ein musikalisches Bühnenwerk bestand für Dallapiccola darin, die Einheit des Ortes zu wahren. Dazu brauchte Dallapiccola mehr Zeit, bis er endlich auf die Idee kam, die Figur des Funkers in diejenige eines *Historicus*, nach dem Vorbild von *Persephone* (Strawinsky), umzuwandeln: die Stimme des Funkers verändert sich in diejenige des Piloten Fabien. Dadurch wird der Tod von Fabien im Himmel auf der Bühne dargestellt (siehe Kap. 8.1: *Die Schriften von Luigi Dallapiccola über „Volo di notte“*). Auf der Bühne ist der Raum für die Handlung extrem begrenzt. Im Vordergrund sind das Büro von Rivière und jenes der Angestellten. Die ganze Handlung muss sich in diesem kleinen und begrenzten Raum abspielen.

Am wichtigsten sollten für die Zuschauer der Landeplatz und hinter ihm die Lichter der Stadt mit einbrechender Nacht sein, welche man durch die hinteren Glaswände der Büros sieht.

Rivière kontrolliert physisch und psychologisch alle Bewegungen der Piloten und Angestellten, und wenn sie weit weg in ihren Flugzeugen sind, schaut er auf eine große Landkarte an der Wand seines Büros, als ob er ihnen in dieser Weise auch folgen könnte.

Rivière erlaubt keine Einmischungen von außen. Er hat aber keinen Einfluss auf die Lichter (der Stadt und der Sterne) und die Geräusche. Wenn er das Fenster seines Büros öffnet, hört man den Refrain einer *Canzonetta*, welche als *Movimento di Blues* in der Oper vertont wird. In Italien werden ab 1935 die französischen Autoren von der Bühne verbannt, als politische Retorsion des Faschismus gegen die europäischen Sanktionen. Mascagni, der Vertreter der faschistischen kulturellen Stellung im Sinne der Tradition der italienischen Musik, äußert sich gegen alle „leichten“ angloamerikanischen musikalischen Formen und Stile, wie *musical* und *jazz*. Dallapiccola wählt mit *Volo di notte* einen französischen Schriftsteller und benutzt eine *Blues*-Melodie. Dazu wird die „Einheit des Ortes“ im politischen Sinne übertreten, sowohl durch die von Dallapiccola gewählten literarischen Quellen (des

französischen Schriftstellers Saint-Exupéry), als auch durch die von Dallapiccola benutzte *Blues*-Form.

Einheit der Handlung.

Volo di notte stellt die unendliche Auseinandersetzung zwei verschiedener Lebensanschauungen dar. Rivière glaubt, dass das Leben nur in Verbindung mit dem Tun, mit dem Fortschreiten und mit der Zukunft, an Wert gewinnt, und das er weder Zeit für die Liebe hat, noch jemals haben wird; Frau Fabien denkt hingegen, dass das menschliche Leben am wichtigsten ist, und das man nicht für eine Idee lebt, sondern für Gefühle und Emotionen.

Robineau glaubt, dass eine echte Freundschaft zwischen einem Inspektor und einem Untergebenen möglich ist; Rivière hingegen denkt, dass man einen Untergebenen nur „lieben“ kann, wenn man es ihm nicht zeigt. Innerhalb der Oper wäre eine Einheit der Handlung nicht möglich, wenn Rivière nicht seine Macht und seinen Willen auf alles und auf alle ausüben und durchsetzen würde. Er ist sich dessen bewusst. Dallapiccola strukturiert sein Libretto aufgrund dieser Dichotomie: einerseits auf eine in der Handlung immer vorhandene kontrastierende Lebensanschauung der Personen, andererseits auf ein einigendes Diktat. Er stellt deswegen simultan in der gleichen Szene zwei unabhängige und kontrastierende Episoden dar (vergleiche Scena I, II und III) oder er lässt sich die dualistische Auseinandersetzung der Personen dialektisch in einem traditionellen Dialog entwickeln (Scena IV: Rivière e Frau Fabien).

Am Ende muss alles im Drama zusammenfließen, was in Scena V dargestellt wird: der Tod von Fabien und seine Auflösung in Nichts, in Himmel, auf der Suche nach dem Licht eines Sterns, während unter ihm alles „geschlossen“ und „gesperrt“ ist. In diesem Moment entsteht das Zusammentreffen zwischen dem Ort des Dramas (dem Flugzeug im Himmel) und dem Ort der Beobachtung des Dramas (dem Büro der Fluggesellschaft); zwischen der Stimme des Funkers und der Stimme Fabiens (welche übereinstimmen); zwischen dem Erzähler und der erzählten Person; zwischen dem Drama des Piloten und dem Drama Rivières (welcher geschlagen scheint).

Dallapiccola ist dazu gekommen, einen passenden Schluss für sein Libretto zu finden. Er wählt keinen „*finale lieto*“. Der Sieger ist weder die Liebe, noch die Leidenschaft, weder der Mensch mit seinen Gefühlen, noch die individuelle Freiheit, sondern es siegt die Kraft des Zwanges, der Wille nach dem „Fortschreiten“. Der Postflug von Asuncion landet, und jener nach Europa startet: die Nachtflüge werden nicht wegen den schweren Verluste an Menschenleben unterbrochen. Die Beamten und der Chor versuchen, zu reagieren: plötzlich hat man den Eindruck, es gäbe

wieder Hoffnung und Befreiungswillen, aber Rivière unterwirft alle seinem eigenen Willen und verwandelt gleichzeitig seine Niederlage in seinen Sieg. Ein Sieg aus schweren Ketten.

Scena I. – VI.

Scena Prima

Das Postflugzeug aus Chile meldet sich: es wird landen.

Rivière geht einige Schritte nach vorne, nach dem Proszenium: er scheint sich direkt dem Publikum zuzuwenden. Er sagt, die zwei anderen Piloten werden noch ankommen, und die Maschine nach Europa werde in der Nacht noch fliegen. Nachher wird das ganze Flughafenpersonal zur Ruhe gehen und dessen Plätze werden an eine andere Schicht übergeben werden. Nur er, Rivière, wird keine Ruhe haben, und so wird es auch bleiben. Immer. Die Ankünfte der Flugzeuge werden für ihn nie ein Sieg sein, nur ein Schritt, genau wie so viele andere, ein Schritt in die Zukunft. Rivière stellt sich dem Publikum vor und informiert es über das Operngeschehen. Das ist eine Art von *Prolog*. Es folgen:

- Episode I. Rivière und Leroux sagen, sie hätten nie Zeit für die Liebe gehabt. Das Leben bestehe aus Arbeit und Tun.
- Episode II. Man hört den Refrain einer *Canzonetta*: „*Liebe, Freude der Welt, Liebe Freude! Komm!*“.

Die zwei Episoden werden simultan dargestellt. Im Libretto sind die zwei verschiedenen Texte nebeneinander in zwei Reihen geschrieben.

Scena Seconda

Das Flugzeug aus Chile mit Pellerin landet. Der Chor schreit seine Freude aus. Es folgen:

- Episode I. Pellerin beschreibt seinen Flug und seinen Kampf gegen den Zyklon.
- Episode II. Rivière macht Robineau Vorwürfe, da er mit Pellerin befreundet ist: er soll sich von untergeordneten Angestellten distanzieren!

Während Pellerin die intimsten Ängste seines Fluges wiedererlebt und darunter leidet, verneinen Robineau und Rivière einander gegenüber jede Gefühlsverwicklung in ihrem Leben, in ihrer Arbeit, in ihren Taten. Die zwei Episoden werden simultan dargestellt. Im Libretto sind die zwei verschiedenen Texte nebeneinander in zwei Reihen geschrieben.

Scena Terza

Die Beamten diskutieren über den Sinn von solch gefährlichen Nachtflügen. Es folgen:

- Episode I. Die Beamten teilen die gefunkten Wetterberichte mit, welche für Fabien widrig sind. Er ist in Gefahr.

- Episode II. Rivièrè denkt, dass sein starker Wille gegen den Sturm gewinnen wird. Er muss daran glauben.

Die zwei Episoden werden simultan dargestellt. Im Libretto sind die zwei verschiedenen Texte nebeneinander in zwei Kolonnen geschrieben.

Trotz der Gefahr befiehlt Rivièrè, den Flug nach Europa vorzubereiten.

Scena Quarta: die Auseinandersetzung zwischen Frau Fabien und Rivièrè.

Scena Quinta: der Tod von Fabien.

Scena Sesta

Das Postflugzeug aus Asuncion landet.

Der Chor und die Beamten denken, Rivièrè sei für den Tod von Fabien schuldig!

Das Postflugzeug nach Europa ist bereit. Man muss weiter. Es startet. Rivièrè geht zur Arbeit zurück. Alle gehen zu ihren Arbeiten zurück. Die Nachtflüge werden fortgesetzt.

Die Choreinsätze

Sie werden im Libretto sowohl durch einfache szenische Anweisungen, als auch durch kurze Texte angegeben. In der Partitur aber bekommen sie eine wichtige dramatische Funktion und gewinnen musikalisch einen größeren Raum.

- Scena seconda: das Flugzeug von Pellerin landet. Man sieht in den szenischen Anweisungen des Librettos (aber nicht in der Partitur): *IL CORO (con grida altissime segue l'avvicinarsi dell'aeroplano proveniente dal Cile)*. Für den Chor wird kein Text angegeben. In der Partitur singt der Chor auf „A-“ und „Ah!“ [?] in *fortissimo* von T. 94 bis T. 168. Vor den T. 94–95 steht in der Partitur: *„(L'orchestra coperta dalle grida sull'aeroporto, non si ode più).“*

- Scena sesta: Das Flugzeug aus Asuncion landet.

- 1) T. 847–868: der Chor feiert die Ankunft des Flugzeugs aus Asuncion. Man sieht in den szenischen Anweisungen vom Libretto (aber nicht in der Partitur): *„(Grida sull'aeroporto). [...] (Dall'aeroporto grida sempre più vicine). [...] (Intanto, dall'aeroporto, si odono voci confuse).“* In der Partitur: *„Ah! Ah!“* in *fortissimo* oder in *pianissimo* (auch *„A bocca chiusa“*).
- 2) T. 880–926. Die Beamten beschuldigen Rivièrè, er hätte Fabien getötet.
 - T. 879–888. Die zwei Chöre singen *lontanissimo, a bocca chiusa, in ppp*, zuerst ohne einen Text, dann wieder auf *a-!*.

- T. 889–926. Der Chor singt auf einen eigenen Text: endlich entdeckt man, dass auch die Masse der Arbeiter und Angestellten etwas denken und sagen kann! *IL CORO: E Fabien! Fabien! Perduto. Perduto. Non si faranno più voli di notte. La colpa è di Rivière. Rivière! Rivière!*. Der Chor wird bedrohlicher.
 - T. 927. Sobald Rivière ruhig an der Türe erscheint, um den Start für das Postflugzeug nach Europa zu geben, werden alle plötzlich ruhiger und beginnen, langsam wegzugehen.
- 3) T. 952–975. Der Chor singt: „*Rivière! Rivière!*“, eine Art Huldigung an Rivière. Die Masse der Arbeiter und Angestellten hat ihre Meinung schon geändert!

Die dramatische Funktion von Chor, Funker und Beamten im Libretto

Im Roman handeln die Arbeiter und Meister des Flughafens ohne zu sprechen (Kap. III); der Funker und die Angestellten scheinen nicht emotional in das Drama verwickelt zu sein. Hingegen gehören diese in der Partitur zum Chor, welcher im Libretto das soziale Bewusstsein eines Volkes darstellt, dessen Lebensentscheidungen unter die Herrschaft einer Macht gefallen sind. Dieses Volk kann aber anfänglich seine Seelenzustände, sowohl Verzweiflung als auch Hoffnung, nur durch Schreien mitteilen. Dazu gibt Dallapiccola den Beamten zwei zusätzliche Dialoge, welche im Roman nicht vorhanden sind (Scena III und Scena VI). In diesen nehmen die Angestellten eine Stellung gegenüber den von Dallapiccola getroffenen Wahlen ein. Ihre Teilnahme an den Ereignissen sowie ihre Opposition gegen Rivière und alles, was er darstellt, machen das Libretto reicher an sozialen, politischen und existentiellen Inhalten. Die psychologische letztendliche Übergabe dieser Masse von Angestellten und Arbeitern macht den Operschluss noch bitterer und hoffnungsloser. Die technischen und musikalischen Mittel, welche spezifisch für den Chor in der Oper zur Intensivierung der dramatischen Spannung benutzt werden, erlauben Dallapiccola, musikalische Verfahren zu benutzen, welche kompositorisch noch wirkungsvoller sind.

Eine Stimme aus der Ferne

Diese Stimme wird zwei Mal in der Oper verwendet. In der Szene I singt sie auf einen Text, in der Szene V hingegen vokalisiert sie auf die Silbe: „A-“. Im ersten Fall benutzt sie die Melodie einer *Canzonetta Blues*, im zweiten hingegen singt sie die Zwölftonmelodie der *Lauda I*. Beide Funktionen dieser Melodien werden später musikalisch analysiert (siehe Kap. 7.3: *Die Dramaturgie des Werkes in den einzelnen Szenen*).

- Scena I: *Movimento di Blues, Refrain della Canzonetta*. „Amore, gioia del mondo, amore, gioia! Vieni, t'appressa a noi, a- a- . Vieni! Vieni! A - Amor!“. Sie singt allein und unabhängig und stellt einen Kontrast zum gleichzeitigen Dialog über die Liebe zwischen Rivière und Leroux dar.

- Scena V, T. 806–835: der Tod von Fabien. Sie singt allein und simultan zur Stimme des Funkers, welche die Worte des Piloten Fabien wiederholt: *Scorgo le stelle! [...]* *Sotto di me ... tutto è chiuso ... non abbiamo... più essenza*. Rivière: *È la fine...*

Die Sprache

Der Text des Librettos besteht aus Dialogen und Monologen: die indirekte Rede des Romans von Saint-Exupéry wird systematisch in die direkte Rede verwandelt.

Die Sprache von Rivière ist formal und rhetorisch, wenn er sich von anderen Personen distanzieren möchte und sein Tun durch hohe Prinzipien rechtfertigen will. Obwohl die Beamten im Text auch fähig sind, ihre Gefühle zu zeigen, benützen sie, der Situation entsprechend, sowohl eine eher banale Alltagssprache, als auch eine formale Sprache. Im Gegensatz zu Rivière benutzt Frau Fabien eine leidenschaftliche Sprache.

Die erste Fassung des Librettos. Handschrift [1935] in: FLD, nr. 48, LD. LI.7

In dieser einzelnen überlieferten Handschrift des Librettos ist der Text nicht vollständig vorhanden, sondern zum Teil nur skizziert und synthetisiert worden. Trotzdem entspricht diese erste Fassung zum großen Teil dem endgültigen Libretto.

Die Handschrift besteht aus 20 Seiten auf 10 Blättern. Dallapiccola beginnt zuerst auf den ungeraden Seiten der Handschrift zu schreiben und lässt die geraden leer. Nach dem ersten Teil der zweiten Szene (S. 9 der Handschrift) kehrt er zu den geraden Seiten zurück, ab S. 2 schreibt er den zweiten Teil der Szene II. Dallapiccola nummeriert jede Seite seines Librettos; diese Nummerierung der Seiten aber entspricht derjenigen der Handschrift nicht, was zu großen Schwierigkeiten in der Rekonstruktion des Dokuments geführt hat. Da Dallapiccola die Seiten der Handschrift nie nummeriert, werde ich diese, wenn nötig, in eckigen Klammern angeben. Daraus ergibt sich, dass 2/[3] bedeutet: auf der Seite 2 des Librettos, welche sich auf der Seite 3 der Handschrift befindet.

Das Libretto aufgrund der Handschrift kann auf folgende Weise rekonstruiert werden⁶³:

⁶³ Bemerkungen:

- In [14] gibt Dallapiccola keine korrekte Seitenzahl. In diesem Fall handelt sich um die S. 19.

[1]-[3]-[5]-[7] = *Preambulum. Scena I* S. 1-4.

[7]-[9]-[2]-[4]-[6]-[8] = *Scena II* S. 4-9.

[10]-[11]-[13]-[15] = [Scena III] - „Intermezzo“ S. 10-13.

[17]-[19]-[20]-[18] = [Scena IV] S. 14-17.

[18]-[16]-[14] = [Scena V] S. 17-[19].

[13]-[15]-[14]-[12] = [Scena VI] S. 12-13-[19]-20.

Die letzte Szene VI wird erst später erstellt: am Ende der Szene V, auf S. [14], fügt Dallapiccola den schriftlichen Hinweis „*Scena a pag. 12 e 13*“ ein und benutzt für die Szene VI zuerst die leeren Teile der Seiten 12 und 13 seines Librettos. Dann kehrt er auf S. [14] zurück und schreibt weiter. Nach der *Hymne* beendet er die Szene und die Oper auf der S. 20/[12].

Was ich im Kap. 7 als *Preludio orchestrale* bezeichnet habe, wird in [1]/1 von Dallapiccola „*Preambulum*“ genannt.

Die Szene I dieser ersten Fassung entspricht der endgültigen, mit Ausnahme der *Canzonetta Blues* „*Amore, gioia del Mondo*“, welche nicht vorhanden ist. Auf der Seite [1]/1, für die Szene I, wird aber „*Jazz*“ angegeben. Für den Monolog von Rivière in der Szene I steht auf der Seite 3/[5]: „*Parla Rivière Pag. 7-8*“. Die Seitenzahl entspricht nicht dem französischen Text in der Ausgabe von 1931, da diese mit dem Vorwort von Gide auf den Seiten 1-16 beginnt. Da auf den Seiten 7-8 dieses Librettos kein Monolog von Rivière vorhanden ist, bezieht Dallapiccola sich sehr wahrscheinlich auf eine andere Ausgabe des Romans oder auf die italienische Textübersetzung.

Die Szene II wird von Dallapiccola im Text so bezeichnet: „*Scena Seconda*“ auf der Seite 4/[7]. Es fehlt jeder Hinweis auf den Chor: dieser und damit die *Lauda* sind an dieser Stelle noch nicht vorgesehen. Man springt in der ersten Fassung des Librettos direkt zum Dialog zwischen dem Pilot Pellerin und dem Inspektor Robineau. Darauf folgt der Monolog des Piloten Pellerin: „*Aria, vedi p. 10*“ (5/[10]). Dallapiccola fügt zum Text von Pellerin hinzu: „*vedi p. 11*“. Darauf sollte der Dialog von Robineau und Rivière folgen, welcher aber erst auf der Seite [6] der Handschrift durch Dallapiccola eingefügt wird. Zuvor steht ein langer Text, welcher in der endgültigen Fassung des Librettos zum Teil weggelassen wird und zum Teil für den einleitenden Dialog der Beamten am Anfang der Szene III benutzt wird.

- In [13], [15], [14] werden von Dallapiccola farbige schriftliche Zeichen für eine korrekte Wiederherstellung der Szenen gegeben. Man muss diese befolgen.

- [18]: in der Mitte beginnt die Szene V. Nicht angezeigt.

Am Ende der Szene II ist in dieser ersten Fassung der Chor vorgesehen, welcher den Jazz wiederaufnehmen sollte. Während des ganzen Schlussteils der Szene II, S. [6 und 8] fügt Dallapiccola nämlich deutliche musikalische Hinweise ein und schreibt dazu: „Jazz – *cantare*“. Das bestätigt seinen Willen, von der ersten Szene an gesungenen Jazz in die Oper zu bringen. Im Gegensatz zu dieser ersten Fassung verändert der Komponist grundsätzlich seine anfänglichen musikalischen Absichten, indem er die Jazz-Musik nur für die endgültige erste Szene benutzt. Hingegen ersetzt er diese für die zweite endgültige Szene mit der *Lauda*-Musik. Es wird deutlich, dass Dallapiccola bis zu diesem Zeitpunkt die Benutzung der *Laudi* für die Oper noch nicht vorgesehen hatte. Diese erste Fassung des Librettos muss deswegen vor 1936 geschrieben worden sein und ist für eine Oper konzipiert worden, welche vor allem Jazz-Musik enthält und weder mystische noch geistliche Bezüge voraussieht.

Nach dem ersten Teil der Szene II benutzt Dallapiccola noch einige Sätze der späteren Szene III, bevor er mit dem Dialog anfängt (siehe Kap. VI von Saint-Exupéry). Es ist auch möglich, dass Dallapiccola zwei verschiedene Szenen aus dem Text der zweiten Szene aufbauen wollte. Von Beginn der Szene II an gibt Dallapiccola keine Hinweise mehr auf die Einteilung der Szenen: sie muss aus dem Vergleich mit der Schlussfassung des Librettos entnommen werden (auf Seite [2] steht noch: „+ *Scena IV*“). Die Seite [12] enthält den Schluss des Librettos S. 20 und endet mit „*Sipario*“. Diese Seite wurde wahrscheinlich für eine Erweiterung der Szene III leer gelassen. Die Szene III wird auf Seite 12/[13] unterbrochen und auf Seite 13/[15] wieder aufgenommen: zusätzlich sind deutliche farbige Zeichen eingefügt worden.

Die Seite [15] der Handschrift ist nicht klar: sie enthält musikalische Kennzeichen der zukünftigen Szene VI in Verbindung mit dem Text der zukünftigen Szene III. Die musikalischen Hinweise und Zeichen für das *Crescendo* – welches auf der S. [13] mit dem *pppp* beginnt, und auf der S. [15] mit dem *ffff* endet – und für den plötzlich darauf folgenden und unerwarteten „*pppp-silenzio*“, anlässlich des Auftritts von Rivière, entsprechen musikalisch der definitiven Fassung der Szene VI. Hingegen wird dieser Text in der zukünftigen Szene III benutzt. In der Szene III dieser ersten Fassung fällt ebenso der Text von Rivière „*La mia volontà [...]. Guai se abbandono*“ aus. Das deutet auf spätere dramaturgische Verfahren hin. Zusammenfassend: die erste Fassung der Szene III enthält den einleitenden Dialog zwischen den Beamten nicht. Das darauf folgende *Pezzo ritmico* wird noch nicht angezeigt und seine textliche und musikalische Struktur ist noch nicht vollständig.

Die Szene IV ist strukturell vollständig, wird aber nur skizziert. Es fehlt ein großer Teil des Textes, welcher in der Auseinandersetzung zwischen Frau Fabien und Rivière

am dramatischsten wirkt und in der Oper mit der Musik der *Lauda III* vertont wird. Auch in diesem Zusammenhang werden die *Laudi* nicht erwähnt. In der endgültigen Vertonung wird diese Szene IV noch erweitert: die *Lauda III* wird unterbrochen, um einen neuen musikalischen Abschnitt einzufügen. Was in dieser ersten Fassung noch nicht vorhanden ist, ist der wichtige und dramatische Satz von Frau Fabien in der Szene IV: „*Rivière, il grande, Rivière, il vittorioso, solo, trascina la catena della sua pesante vittoria*“, welcher am Schluss der Oper von Rivière wiederholt wird.

Nachdem Dallapiccola für die Szene III die aufeinander folgenden Seiten der Handschrift benutzt hat [11,13,15], schreibt er wieder nur auf die ungeraden bis zur Seite 20, dann geht er rückgängig auf die [18,16,14] für die Szene V. In letzterer wird der Tod des Piloten Fabien dargestellt: auch die Stimme des Funkers, welche sich in diejenige des Piloten verwandelt, wird in dieser ersten Fassung schon vollständig skizziert. In der Szene VI ist die Landung des Postflugzeugs aus Asuncion nicht vorgesehen (ich habe diese im Text nirgends finden können). Infolgedessen fällt der ganze Chorteil aus. Die Szene VI beginnt direkt mit dem Dialog der Beamten: sie stellen fest, dass der Pilot Fabien gestorben ist und dass keine Nachtflüge mehr erlaubt werden. Es folgt darauf das schon beschriebene *Crescendo*, welches bis zum plötzlichen und unerwarteten *pppp* geht. Das leitet den Eintritt auf die Bühne von Rivière ein, welcher befiehlt: „*Sono le 2. Le carte del Corriere d'Europa sono pronte?*“. Die Szene VI endet auf der Seite [14] mit der *Hymne*.

Zusammenfassend: in dieser ersten Fassung des Librettos wird nicht nur der Text, sondern auch zum Teil die Musik geplant. Nicht alle zukünftigen dramaturgischen Verfahren sind aber bereits vorhanden. Die chronologische Reihenfolge der Szenen entspricht der endgültigen: man kann in dieser Handschrift einem Teil ihrer Entstehungsgeschichte folgen. In der Form der Szenen fallen teilweise sowohl die einleitenden Dialoge oder Teile, als auch die simultanen Episoden aus. Die Chorteile sind sehr beschränkt und der Chor hat keine wichtige dramatische Funktion. Die *Laudi* sind noch nicht vorgesehen. Der Szene IV wird noch nicht die Dramatik der endgültigen Fassung gegeben. Die Strukturen der Szene III und ihres *Pezzo ritmico* sind nur skizziert. Die Szene V sowie die Darstellung des Todes von Pilot Fabien, in der sich die Stimme des Funkers im Büro in diejenige des Piloten Fabien im Himmel verwandelt, sind schon vollständig vorhanden.

5.1.4 Der Roman und das Libretto

Durch einen kurzen Vergleich wird untersucht, wie Dallapiccola den Roman von Saint-Exupéry für sein Libretto bearbeitet hat: das wird als Grundlage für die Analyse des musikalischen Werkes dienen. Der ursprüngliche dramatische Inhalt des

Romans wird von Dallapiccola teilweise abgeändert: er passt das Drama seinen persönlichen dramatischen Absichten an und interpretiert dieses nach seinen Lebenserfahrungen. Gleichmaßen wird das Drama des Piloten Fabien im Roman von Saint-Exupéry sich auf das Leben von Rivière widerspiegeln:

„Rivière, [...] qui ne vivait que pour l'action, une action dramatique, sentait bizarrement le drame se déplacer, devenir personnel. [...] Son propre mal lui enseignait beaucoup de choses: ‚Cela ouvre certaines fenêtres‘, pensait-il.“ (Saint-Exupéry: Rivière, Kap. VIII).

Zusammenfassend kann man bemerken, wie fast jeder Satz im Libretto einem im ursprünglichen Roman (in der italienischen Übersetzung von Giardini) entspricht, obwohl das literarische Werk länger und verschieden aufgebaut ist. Weiterhin versucht Dallapiccola, die Episoden herauszusuchen und zu raffen, um die Handlung zu konzentrieren und die wesentlichen Elemente der Erzählung nicht zu zerstreuen. In der Bearbeitung des Textes für das Libretto benutzt Dallapiccola zwei verschiedene Techniken, welche in dieser Arbeit als *Montage-Technik* und als *Mosaik-Technik* bezeichnet werden. In der *Montage* des Textes werden die Hauptepisoden der Handlung für die Szenen bearbeitet: Dallapiccola verkürzt den Roman, ohne ihn wesentlich zu verändern. Auch in der *Mosaik-Technik* werden Sätze aus dem ursprünglichen Roman wörtlich zitiert, aber die Episode, für welche sie benutzt werden, ist nicht an einer genauen Stelle des Romans zu finden, sondern wird für eine spezifische Szene der Oper neu aufgebaut. Das hat einen direkten Einfluss auf die Dramaturgie des Werkes, und vor allem hebt es die dramaturgische Wahl und Strategie des Komponisten hervor (siehe zum Beispiel die Szene III im Kap. 7.3.3).

Die Wahl, eine Oper in einem Akt zu schreiben, verlangt von Dallapiccola die Benutzung eines auf das Wesentliche reduzierten zusammengedrängten Textes für das Libretto, dessen Episoden einerseits die Kontinuität der Handlung absichern, andererseits einen spezifischen und repräsentativen Wert für das dargestellte Drama hervorheben.

Dallapiccola entscheidet sich auch dafür, sich an eine strenge Einheit des Ortes, der Zeit und der Handlung zu halten. Der Roman von Saint-Exupéry hingegen entwickelt sich in verschiedenen Orten, benutzt gegensätzliche Erzählzeiten, ist häufig reich, sowohl an deskriptiven und introspektiven Stellen, als auch an kontrastierenden dramatischen Momenten. Einige Episoden des Romans können in einem bestimmten Kapitel beginnen, dann vorläufig weggelassen und erst später wieder aufgenommen werden. Viele Teile des Romans fallen in der Oper von Dallapiccola aus, andere Teile werden verkürzt und einige erweitert. Das Libretto entspricht nicht dem Roman. Das

Libretto von Dallapiccola beginnt mit dem zweiten Kapitel des Romans. Scheinbar⁶⁴ wird das erste Kapitel, in dem Saint-Exupéry das Land unter dem Flugzeug, die Gedanken und Seelenzustände von Fabien beschreibt, weggelassen. Auch ein Gespräch zwischen Fabien und dem Funker fehlt am Anfang des Librettos. Der Vergleich zwischen dem Libretto und seiner literarischen Quelle zeigt eine interessante Neigung Dallapiccolas in Bezug auf seine dramatischen inhaltlichen Entscheidungen. Einerseits scheint sein Text wörtlich vom Roman abgeschrieben worden zu sein und seine Handlung grundsätzlich mit derjenigen des Romans übereinzustimmen, abgesehen von den schon erwähnten Ausnahmen. Andererseits ist diese Tatsache nur das Äußere: die Handlung dient als Ausgangspunkt für die Darstellung komplexerer und mehrdeutiger Dramen, welche von verschiedenen Charakteren in gegensätzlichen Situationen erlebt werden. Dabei spielt die Musik die wichtigste Funktion, wie im Kapitel 7.3, *Die Dramaturgie des Werkes in den einzelnen Szenen*, besprochen wird.

Scena I – VI.

Scena I (siehe Anhang zu Kap. 5.1.4).

Der Text des Librettos wurde aus dem Kapitel II des Romans entnommen.

Im Roman befindet sich Rivière auf dem Landeplatz in Buenos Aires. Hingegen ist er im Libretto in seinem Büro. Ein Angestellter des Flugplatzes nähert sich Rivière, um ihm eine Funkmeldung zu übergeben. Im Libretto ist ein Bürobeamter dafür verantwortlich und muss vor Rivière „in Habachtstellung“ stehen: der Unterwerfungszustand der Angestellten, Arbeiter und Piloten gegenüber Rivière wird ein wichtiges Element der dramatischen Entwicklung in diesem Werk sein. Als Gegensatz dazu distanziert sich Frau Fabien von allen und handelt unabhängig und leidenschaftlich.

Im Gegensatz zum Roman steht Rivière im Libretto *„immobile, concentrato, muove appena la testa“* (,unbeweglich, konzentriert, und bewegt kaum seinen Kopf‘). Seine statische Haltung betont seinen Seelenzustand und sein Mangel an Emotionen. Auf der Bühne muss diese Charakterisierung der Personen durch ihr Verhalten und ihre Bewegungen sichtbar sein und stellt ein wichtiges bühnenspezifisches Mittel in der Darstellung des Dramas dar.

Da im Libretto die Orte der szenischen Darstellungen anders sind als im Roman, müssen die szenischen Anweisungen im Libretto logischerweise verändert und angepasst werden, obwohl in den Dialogen die Sätze denjenigen im Roman wörtlich

⁶⁴ Die einleitende Funktion des ersten Romankapitels wird vom Orchestervorspiel im Libretto übernommen.

entsprechen. Die Handlung bleibt grundlegend unverändert. Auch die Textumstellungen im Libretto sind spezifisch für die Bühnendarstellung gedacht. Zu bemerken sind die kleinen textlichen Einfügungen am Ende zweier verschiedener Perioden, in denen Dallapiccola den ursprünglichen Inhalt des Romans verstärkt: Rivière: [...] „*un passo verso il futuro*“, und Rivière: [...] „*troppo tardi*“. Auch musikalisch bekommt diese Stelle eine besondere Hervorhebung. Das sind die einzigen von Dallapiccola neu eingefügten Worte.

Im Libretto befindet sich Rivière in seinem Büro: er kann das Fenster öffnen und das kleine Orchester aus der Stadt hören. Dieses spielt den Refrain einer *Canzonetta*, welcher von einer unbekannten Stimme gesungen wird (*Movimento di Blues*). Eine ähnliche Situation ist im Roman an dieser spezifischen Stelle nicht möglich, da Rivière sich auf dem Landeplatz befindet. Im Lauf des Romans aber gibt es andere Gelegenheiten, in denen die Geräusche und die Musik aus dem „normalen“ Leben auf ähnliche Weise in die Handlung eintreten.

- Kap. VIII „*Una frase musicale gli [Rivière] tornò alla memoria: qualche nota di una sonata che il giorno prima aveva ascoltato in compagnia d'amici [...]. Il messaggio di quella musica veniva a lui, a lui solo tra i mediocri, con la dolcezza d'un segreto*“.
- Kap. X „*Ella [Frau Fabien] aprì la finestra [...] una casa vicina, dove si ballava, spandeva intorno qualche melodia che il vento portava fin lì [...].* (Saint-Exupéry 1991).

Scena II (aus den Kapiteln III, IV und VI des Romans).

Der Monolog von Pellerin (aus den Kapiteln III und IV) wird im Libretto verkürzt und zum Teil verändert, ohne den dramatischen Inhalt zu reduzieren. Interessant im Libretto ist die Tatsache, dass der Text des Dialoges zwischen Rivière und Robineau gleichzeitig mit demjenigen des Monologs von Pellerin dargestellt wird: der Dialog wird aus dem Kapitel VI des Romans entnommen, und wirkt noch dramatischer durch die Simultaneität mit der tragischen Erzählung von Pellerin. Sehr interessant ist die Fähigkeit Dallapiccolas, den Text zusammenzufassen, diesen auf wenige wesentliche Worte zu konzentrieren, ohne die dramatische Spannung und die dazu gehörenden Elemente der Erzählung zu verlieren.

Scena III. Die Ereignisse der Kapitel VII bis XI des Romans werden im Libretto nicht explizit erwähnt. Dallapiccola beginnt die Szene III mit einem neuen kurzen Dialog zwischen den vier Beamten, einer Art von *Stasis* vor dem Drama, welcher als typisches Opernverfahren angesehen werden kann. Dieser Dialog, welcher im Roman an keiner bestimmten Stelle vorkommt, leitet eine neue Episode ein, in der zwei getrennte Situationen nochmals simultan dargestellt werden: der Monolog von Rivière (aus dem Kap. XI) und die Mitteilung der Wetter- und Flugberichte durch die Beamten im Büro, welche der Funker regelmäßig erhält (aus den Kap. XII und XIII,

aber auch aus den Kap. VII, XVIII, XIII und XIV; im Libretto wird es immer schwieriger, die direkte Beziehung der Texte zum Roman zu bestimmen).

Im Roman ist der Funker im Flugzeug mit dem Pilot Fabien zusammen: seine Gedanken und Ängste, vor allem beim Auftreten des Zyklons, werden in mehreren Kapiteln beschrieben. Der Funker im Roman stirbt mit dem Pilot. Im Libretto ist der Funker im Büro mit Rivière. Auf eine ganz besondere Art nimmt er aber auch am Tod von Fabien teil: seine Stimme verwandelt sich in die Stimme Fabiens und wiederholt die letzten Worte des Piloten vor seinem Tod. Obwohl der Funker im Büro mit Rivière ist, teilt er am Ende das Schicksal mit dem Piloten. Die beiden, welche im Libretto von Dallapiccola getrennt worden waren, vereinigen sich im Tod wieder. Mit diesem Libretto zeigt Dallapiccola nochmals zweifellos seinen Sinn für Dramaturgie. In der dritten Szene wird der Vergleich zwischen dem Libretto und dem Roman noch schwieriger zu bestimmen, da die ganze Handlung sich für die Bühne auf einem einzigen und beschränkten Ort abspielen muss: der im Kapitel XII enthaltene Dialog zwischen dem Funker und dem Pilot findet im Flugzeug statt, hingegen muss jener im Libretto im Büro mit Rivière dargestellt werden. Auch der Zeitverlauf wird verändert: auf der Bühne hat Fabien in diesem spezifischen Moment nur noch Benzin für einen halbstündigen Flug, im Roman hingegen hat er noch eine Flugzeit von einer Stunde und vierzig Minuten. Erst später, im Kap. XVII des Romans, wird er Benzin für eine halbstündige Flugzeit haben.

Scena IV (aus den Kap. XIV und XIX des Romans).

Diese Szene wird aus zwei Kapiteln des Romans entnommen: aus dem Kapitel XIV, in dem Frau Fabien zuerst mit Robineau, dann mit Rivière am Telefon spricht, und über die schwierige Flugsituation ihres Mannes informiert wird; und aus dem Kapitel XIX, in dem Frau Fabien sich im Büro von Rivière befindet. Die zwei Kapitel werden in einer einzigen Szene verarbeitet, welche vor dem Tod Fabiens stattfindet. Zum ersten Mal seit Beginn der Oper wird die Technik der gleichzeitigen Darstellung von zwei getrennten Episoden nicht benutzt: die Aufmerksamkeit der Zuschauer muss sich auf die dramatische Auseinandersetzung zwischen Frau Fabien und Rivière konzentrieren, welche eine zentrale Rolle für das Drama spielt. Die zwei gegensätzlichen Weltauffassungen werden zu einer Kernfrage der Oper: Frau Fabien, Szene IV *„Io sono donna ed amo; io parlo in nome del mio grande amore. Voi, uomo, seguite l'idea'.* [...] *Esistere non posso senza amore [...]*“.

Scena V (aus den Kapiteln XV-XVI-XVII). Der Funker identifiziert sich mit Fabien: seine Stimme wird die Stimme des Piloten. Auf diese Weise wird sein Tod direkt

durch den Funker übertragen. Der Roman wird an diese neue Dramaturgie angepasst und sein Text dafür bearbeitet.

Scena VI (aus den Kapiteln XXII und XIII). Wie es bereit in der Szene III geschah, fügt Dallapiccola einen neuen einleitenden Teil am Anfang dieser Szene hinzu, welcher eine spezifische dramatische Bühnenfunktion hat: er bereitet den „eigentlichen“ Operschluss vor („*l'epilogo*“), da mit dem Tod Fabiens in der Szene V sich das Drama nicht vollzieht. Musikalisch gibt es die Gelegenheit, die letzte Auflehnung und Rebellion der Beamten und des Chors, welche auch als die letzte Hoffnung in der Oper angesehen werden kann, und ihre daraus folgende Verzweiflung in einem stark dramatischen Chorteil darzustellen. Im Roman hingegen wird den Meinungen und Gefühlen der Beamten und Arbeiter weniger Raum gegeben. Nach diesem dramatischen Höhepunkt kann sich die Oper in der Banalität des Alltagslebens auslöschen, nach einigen, nicht ohne eine gewisse Rhetorik, von Rivière formulierten Überlegungen. Es ist ein bekanntes und häufig benutztes Verfahren des *Verismo*: das Vorwegnehmen eines aus der Romantik entnommenen dramatischen Crescendos und seines Schlussausbruchs, damit die Oper in der größten verzweifelten Ergebung und ohne dramatische und emotionale Ausdehnungen in Echtzeit zu Ende geführt wird.

Im folgenden Anhang wird der Vergleich zwischen dem Libretto und dem Roman von Saint-Exupéry zusammengefasst.

Anhang zu Kap. 5.1. Der Roman von Saint-Exupéry und das Libretto von Dallapiccola

Der Text oder die szenischen Anweisungen im Libretto (Universal Edition, Wien) entsprechen dem Roman nicht. Ich werde nur diejenigen erwähnen, welche grundsätzlich verschieden sind. **In der Partitur wird der Text des Romans musikalisch erweitert.**

Der Text im Libretto, aber nicht dessen Montage, entspricht dem Roman, in welchem dieser Text zu einem anderen Kapitel gehört.

Saint-Exupéry: der Roman (1931)			Luigi Dallapiccola: das Libretto und die Partitur			
Kap.	Dauer:		Scena	Dauer:	Takt	Im Libretto (* in der Partitur)
I	10 Seiten	Fabien und sein Funker fliegen mit dem Postflugzeug von Patagonien nach Buenos Aires. Sie landen zuerst in San Juan. Trotz den Zyklonen entscheidet sich Fabien abzufliegen. Es ist noch nicht dunkel.	-	-	-	-
II	1 Seite	Rivière befindet sich auf dem Flugplatz. Drei Flugzeuge werden von Rivière in Buenos Aires erwartet: sie kommen aus Patagonien, aus Chile und aus Paraguay. Der Funker meldet: der Kurier aus Chile wird bald landen.	Vorspiel Scena 1	20 Takte 14 Takte	1-20 21-34	Es wird langsam dunkel. - Der Funker meldet: der Kurier aus Chile wird bald landen
	1 Seite	Rivière: Monolog - (Kap. XXI, S. 171: um zwei Uhr)		30 Takte	35-64	Rivière: Monolog. Er meldet, dass um 3 Uhr das Postflugzeug nach Europa abfliegen wird. Rivière: ... un passo verso il futuro (T.54-55)
	1 Seite	Rivière und Leroux sprechen über die Liebe. -		26 Takte	65-90	Rivière und Leroux sprechen über die Liebe. Rivière macht das Fenster auf und hört die Canzonetta Blues: Amore, gioia del mondo!
III	*0,5 Seite	Das Flugzeug aus Chile landet: „On dressait und fête. [...] tandis que les mécaniciens et les manoeuvres se pressaient pour détacher la poste [...]“.	Scena 2	77 Takte	91-167	Das Flugzeug aus Chile landet. Eine Menge von Arbeitern und Mechanikern (der Chor) wird sichtbar. Sie blicken zum Himmel hinauf. Der Chor „con grida altissime ...“
	1 Seite	Der Pilot Pellerin denkt, dass diese Masse von Arbeitern und Kollegen nichts von seinem Leben versteht. Pellerin: „...Paieriez à boire!“ - (Kap. V, S. 51)		11 Takte 29 Takte	168-178 179-207	*Nur in der Partitur: „Gli impiegati sembrano volersi avvicinare a Pellerin, questi li squadra con un’occhiata quasi irosa“. Pellerin (con espressione dura ai quattro impiegati e a Robineau): „pagherete da bere“. Robineau gratuliert Pellerin.

Saint-Exupéry: der Roman (1931)			Luigi Dallapiccola: das Libretto und die Partitur			
Kap.	Dauer:		Scena	Dauer:	Takt	Im Libretto (* in der Partitur)
	3 Seiten	Pellerin fährt mit dem Auto nach Buenos Aires. Robineau und Rivière begleiten ihn. Pellerin denkt an den Zyklon - (Kap. VI, S. 62-65)		112 Takte	208-319	Pellerin und Robineau befinden sich auf dem Flugplatz. Pellerin geht langsam auf das Proszenium zu. Rivière ist in seinem Büro. Pellerin erzählt Robineau vom Zyklon. <u>Simultan sagt Rivière zu Robineau, mit einem Unterstellten sei keine Freundschaft erlaubt!</u>
IV	2,5 S. 1 Seite 6 Seiten	Im Auto. Rivière: Überlegungen. Pellerin spricht mit Rivière über den Zyklon in Mendoza. Im Auto: Robineau: Überlegungen. In der Stadt: Rivière geht ins Büro. Pellerin und Robineau bleiben zusammen.		- 18 Takte - -	- 319-336 - -	- Pellerin, von seiner Erzählung erschöpft, geht ins Büro. Pellerin spricht mit den Beamten über den Zyklon in Mendoza und verlässt die Bühne. - -
V	4 Seiten	<u>Robineau gratuliert Pellerin.</u> Robineau ladet Pellerin zum Essen ein.		-	-	(T.179-207) -
VI	8 Seiten 3 Seiten	Rivière ist in seinem Büro Robineau und Pellerin im Hotel. Robineau und Rivière. <u>Rivière sagt zu Robineau, mit einem Unterstellten sei keine Freundschaft erlaubt!</u>		- - -	- - -	- - - (T. 208-319)
VII	4 Seiten	Der Funker im Postflugzeug aus Patagonien mit dem Piloten Fabien merkt, dass ein Zyklon in der Nähe ist.		-	-	(Der Pilot Fabien ist allein im Flugzeug. Der Funker befindet sich im Büro in Buenos Aires).
VIII	8 Seiten	Rivière überlegt in seinem Büro und wartet.		-	-	-
IX	10 Seiten	Rivière trifft strenge Maßnahmen gegen Angestellte und Piloten.		-	-	-
X	7 Seiten	Die Frau des Piloten weckt ihren Mann und bereitet ihn auf seinen Nachtflug nach Europa vor.		-	-	-
XI	8 Seiten	Rivière beschuldigt seinen Piloten, er hätte während seines letzten Flugs Angst gehabt.		-	-	-
XII	3,5 S. 2,5 S. 1 Seite	Fabien und sein Funker entscheiden, über den Zyklon zu fliegen. <u>Der Funker im Flugzeug bekommt die Wetterberichte und informiert Fabien darüber.</u> Fabien überlegt.				- (Scena 3, T.421-476). Der Funker ist im Büro und spricht mit den Beamten. -

Saint-Exupéry: der Roman			Luigi Dallapiccola: das Libretto und die Partitur			
Kap.	Dauer:		Scena	Dauer:	Takt	Im Libretto (* in der Partitur)
XIII	8 Seiten	Um 1 Uhr in der Nacht werden Sekretäre und Beamten ins Büro gerufen. Alle warten auf die Wetterberichte für Fabien und diskutieren über den Sinn der Nachtflüge, über Rivière, über das Postflugzeug nach Europa usw.	-	-	-	Der Text ist zum Teil neu und besteht zum Teil aus einer Montage von kleinen Texten
		- <u>Kap. IV S. 40</u>	Scena III	45 Takte	337- 381	- Die vier Beamten diskutieren über Rivière und seine <u>Nachtflüge</u> . Sie denken, Pellerin möge lieber zu Hause mit seiner Frau sein als im Flugzeug.
		- <u>Kap. XIII S. 115</u>	Pezzo ritmico	39 Takte	382-420	- Sie erfahren, dass das Postflugzeug aus Asuncion um zwei Uhr landen wird; aber dass sich Fabien in einer schwierigen Flugsituation befindet.
		- <u>Kap. XII S. 110</u> - <u>Simultan</u> Kap. XI, S. 102		56 Takte	421-476	- Der Funker: <i>Trelew: cielo per tre quarti coperto...</i> Es kommen immer neue Wetterberichte (die Beamten und der Funker sprechen miteinander). - Simultan: Rivière <i>la mia volontà deve impedire all'aeroplano di spezzarsi in volo...</i> Monolog von Rivière.
		- <u>Kap. XVII S. 148-149</u> - <u>Kap. XIII S. 120-121; Kap. XIV S. 175 (um 2 15' im Roman)</u>		32 Takte 28 Takte	477-508 509-536	- Fabien hat kein Benzin mehr. Er kann noch eine halbe Stunde lang fliegen. Er ist verloren. - trotzdem befiehlt Rivière, dass das Postflugzeug nach Europa um 3 Uhr abfliegen muss.
XIV	4,5 Seiten 4 Seiten	Frau Fabien ruft an , um zu wissen, ob ihr Mann gelandet sei. Sie spricht mit den Sekretären . Sie versteht, dass Fabien nicht mehr landen wird. Sie sagt, sie wolle mit Rivière sprechen. Rivière und Frau Fabien: dramatischer Dialog. (+ Kap. XIX S. 158-159 und 162).	Scena IV	42 Takte 116 Takte	537-578 579-694	Frau Fabien geht ins Büro , um zu wissen, ob ihr Mann gelandet sei. Sie spricht mit Robineau . Sie versteht, dass Fabien nicht mehr landen wird. Sie sagt, sie wolle mit Rivière sprechen. Rivière und Frau Fabien: dramatischer Dialog. Eine Montage aus verschiedenen Kapiteln.
XV	7 Seiten	(<u>Kap. XIII, S. 118-122</u>). Fabien im Postflugzeug kämpft gegen den Zyklon. Fabien ist verloren: <i>Et c'est à cette minute que lui rent sur sa tête, dans une déchirure de la tempête, comme un appât mortel au fond d'une nasse, quelques étoiles.</i>	Scena V	42 Takte 69 Takte 36 Takte	695-736 737-805 806-841	Rivière im Büro versucht, sich mit Fabien in Verbindung zu setzen. Fabien im Postflugzeug kämpft gegen den Zyklon. Endlich antwortet Fabien. Die Stimme des Funkers wird die Stimme von Fabien. Fabien ist verloren: <i>Scorgo le stelle.</i>

Saint-Exupéry: der Roman			Luigi Dallapiccola: das Libretto und die Partitur			
Kap.	Dauer:		Scena	Dauer:	Takt	Im Libretto (* in der Partitur)
XVI	3,5 Seiten	[Fabien]: <i>Tout devenait lumineux, ses mains, ses vêtements, ses ailes.</i> Fabien verschwindet im Himmel.				<i>Fabien: Tutto si fa luminoso...</i> Fabien verschwindet im Himmel
XVII	2,5 Seiten	Fabien kann durch den Funker übertragen: <i>Au-dessous de nous tout est bouché.</i> Man erfährt, dass Fabien wenig Benzin hat	Scena V			<i>Fabien: Sotto di me tutto è chiuso. Non abbiamo più essenza...</i> (Scena III, T.509-536)
XVIII	3 Seiten	Rivière denkt an Fabien	-	-	-	-
XIX	8,5 Seiten	Frau Fabien im Büro von Rivière	-	-	-	(Scena Quarta)
XX	5,5 Seiten	Fabien antwortet nicht mehr.	-	-	-	-
XXI	5 Seiten	Robineau und Rivière. Rivière teilt ihm mit, dass das Postflugzeug aus Asuncion in 10 Minuten landen wird; deswegen muss dasjenige nach Europa bereit sein, in 15 Minuten abzufliegen.	-	-	-	-
XXII	4 Seiten	Der Kurier aus Asuncion landet. - Der Kurier aus Asuncion fragt denjenigen aus Europa, was mit Fabien geschehen sei. Er sagt, dieser sei verschwunden. (Kap. XIII S. 120? Der Dialog ist im Roman nicht vorhanden). [Rivière]: <i>Une fois la route tracée, on ne peut pas ne plus poursuivre.</i> S. 177	Scena VI	27 Takte 10 Takte 38 Takte 6 Takte	842-868 869-878 879-826 827-832	Der Kurier aus Asuncion landet. Der Chor. Man erfährt es durch den Dialog der Beamten und durch den Chor. Ein Beamter fragt , was mit Fabien geschehen sei. Man erfährt, er sei verschwunden. Die Beamten und der Chor: Rivière ist daran schuld! Rivière: ... <i>La via è tracciata, non si ferma</i>
XXIII	2 Seiten	- [Saint-Exupéry: 1991] Rivière allein: <i>Se egli avesse sospeso una sola partenza, la causa dei voli notturni sarebbe stata perduta.</i> - <i>La disfatta ... è forse un insegnamento che avvicina la vera vittoria....</i> <i>Rivière, il Grande, Rivière il Vittorioso, che reca la sua pesante vittoria.</i>		19 Takte 24 Takte 25 Takte	833-951 952-975 976-1000	Rivière und Robineau allein auf der Bühne Rivière: <i>Se avessi sospeso una sola partenza, la causa dei voli notturni sarebbe stata perduta....</i> Der Chor: Rivière, Rivière Rivière: <i>La disfatta è una esperienza che avvicina la vera vittoria...</i> <i>Rivière, il grande, Rivière il vittorioso..., solo..., trascina la catena... della sua ...pesante...vittoria...(= Scena IV, Frau Fabien)</i>

5.2 Die Briefe Luigi Dallapiccolas an Alberto Mantelli

Sehr interessant in Bezug auf die Datierung und auf die Entstehungsgeschichte von *Volo di notte* sind die Briefe von Dallapiccola an seinen Freund Alberto Mantelli⁶⁵. Aus diesen Briefen kann man einige wichtige Aspekte ableiten, welche für das Leben des Komponisten und für das Verständnis seiner Werke jener Zeit kennzeichnend sind. Durch diese Briefe kommuniziert Dallapiccola in seinem Zustand der Isolation mit der Außenwelt. Man kann versuchen, die in diesen Briefen enthaltenen Informationen zusammenzufassen: am 16.3.1937 schreibt Dallapiccola, er hätte die *Laudi* beendet. In einem Brief vom 30.12.1936 hatte er schon erklärt, dass die *Laudi* drei Studien für sein zukünftiges Werk (*Volo di notte*) enthalten. Im Sommer 1937 arbeitet er intensiv an *Volo di notte*: die Vertonung scheint ihm schwierig zu sein, und die Arbeit geht sehr langsam vorwärts. Er fühlt sich isoliert und einsam; irgendwie spürt man in seinen Texten einen psychologischen Seelenzustand, welcher sich in den Charakteren seiner Oper widerspiegeln wird. Im Oktober scheint es, er hätte die kritische Phase seiner kompositorischen Arbeit überwunden, und Dallapiccola behauptet, er könne bald mit der Schlussszene anfangen. Im Dezember 1937 ist er ziemlich weit mit der Musik von *Volo di notte*.

Dallapiccola informiert niemand, nicht einmal Mantelli, darüber was er komponiert. Erst am 12. April 1938 teilt Dallapiccola Mantelli mit, dass es sich um ein Werk für das Theater nach dem Roman von Saint-Exupéry handelt, dessen Titel *Volo di notte* ist. Er hat der *abbozzo* (die kompositorische Phase vor der Orchestrierung der Partitur) beendet. Im Sommer und im Herbst 1938 finden die Verhandlungen statt, um das Werk zu verkaufen. Hierzu ist der *abbozzo* auch bereit. Im November 1938 beginnt er die Vertonung von *Preghiera di Maria Stuarda*. Gleichzeitig bereitet er die Partitur von *Volo di notte* vor: am 28. März 1939 hat er bereits 910 Takte komponiert, im April ist die Partitur beendet. Im Juni 1939 arbeitet er noch für den *abbozzo* von *Maria Stuarda*. Am 2. August 1939 bestätigt Dallapiccola seinem Freund Mantelli, dass *Volo di notte* am Maggio Musicale Fiorentino uraufgeführt wird. Der Komponist hat die Partitur von *Preghiera di Maria Stuarda* beendet. Am 2. Dezember 1939 hat Nielsen den Klavierauszug von *Volo di notte* beendet, und die Oper bekommt die Bewilligung der Theaterzensur des *Ministero della Cultura Popolare* [MinCulPop]. Im Januar 1940 kann der Ricordi-Verlag die Partitur veröffentlichen. Während der Komposition seiner Werke folgt Dallapiccola der Konzerttournee von Scherchen, in denen seine *Laudi*

⁶⁵ Alberto Mantelli (Torino 1909-1967) Musikkritiker. Er ist der Leiter der RAI gewesen, hat das Terzo Programma gegründet (1950), und ist ein Veranstalter des *Studio di fonologia di Milano* (1954) gewesen.

aufgeführt werden. In den Briefen an Mantelli freut er sich über den Erfolg seiner Werke, vor allem in Mailand, einer wahrscheinlich sehr schwierigen Stadt für die Rezeption der zeitgenössischen Musik. Scherchen erhält die Partitur der *Laudi* vom Ricordi-Verlag im November 1937, bevor diese publiziert wird. Im Dezember 1937 und im Januar 1938 erhält Dallapiccola – vor allem durch die Briefe Mantellis, aber nicht nur – regelmäßig Berichte über die Aufführungen von Scherchen: eine Situation, welche an die Szene III von *Volo di notte* erinnert, wenn Rivière in seinem Büro auf die Funkermeldungen über den schwierigen Flug des Piloten Fabien wartet... Irgendwie nähert sich das Leben Dallapiccolas der Lebensweise von Rivière, zum Beispiel seine Isolierung, sein Warten auf die Nachrichten über die Rezeption seiner Werke, seine ununterbrochene Arbeit. Ich werde deswegen einige Briefe chronologisch zitieren: eine Art von „Funkermeldungen“ in Hinblick auf die Entstehungsgeschichte dieser Werke.

14.7.1936. Mantelli an Dallapiccola: *Attendo per la fine del mese la Sua traduzione del I. Atto di Wozzeck, che esaminerò col massimo interesse.* [Dallapiccola übersetzt *Wozzeck* für Mantelli: über den Einfluss dieses Werkes auf den italienischen Komponist in seiner ersten Oper ist in dieser Arbeit hingewiesen worden].

30.12.1936 Dallapiccola an Mantelli: *„Alla metà di novembre ho terminato il primo abbozzo di Tre laudi religiose, che ritengo forse anche ‚più avanzate‘ della III Serie dei ‚Michelangelo‘. In origine avevo intenzione di mandare questo lavoro alla Rassegna Nazionale del Sindacato; ma poi, riflettendo meglio, mi sono accorto che un lavoro mio (e soprattutto questo, che racchiude tre studi per l’opera futura [!!!]), dato in prima esecuzione a Roma, ha tutta da perdere e nulla da guadagnare“.*

16.3.1937 Dallapiccola: [...] (ieri l’altro appena mi è riuscito di mettere la parola fine e di firmare e datare la partitura delle Tre Laudi.) [...].

11.7.1937 schreibt Dallapiccola an Mantelli, er hätte nach seiner Reise nach Paris Schwierigkeiten gehabt, seine kompositorische Arbeit wieder aufzunehmen. [Er hat im April schon angefangen, die Musik für *Volo di notte* zu schreiben].

10.8.1937 Dallapiccola schreibt aus Trento an Mantelli: *Arrivato a Trento mi sono messo subito a lavorare all’opera e così al mio già lungo silenzio si sono aggiunte due settimane non meno silenziose. Questa estate sono molto solo, più solo del consueto; ma questa volta la solitudine mi pesa molto meno – anzi mi capita spesso di benedirla. Perché sento che per ciò che oggi sto facendo è obbligatorio uno stato di concentrazione assoluto. Il mio lavoro non va male, credo. Ma va assai lentamente e non ha alcuna probabilità di andare più in fretta tra qualche tempo. Se in un anno riuscissi a compiere la parte musicale non avrei il coraggio di lamentarmi. E*

poi...un'altro anno per la partitura. E più tardi: un viaggio per l'Europa per tentare di vendere la mia merce. Che bella prospettiva ... Il 21 e 22 sarò a Venezia per una prova delle Laudi.

15.10.1937 Dallapiccola: *Ieri ho finito la messa a punto di quella difficile scena dell'opera che già nell'estate mi aveva costato tanta fatica e tante preoccupazioni. Ora sono alla ricerca di qualche cosa. Non so se potrò subito investire la scena finale... o se attaccherò qualche altro frammento.*

3.11.1937 Der Carisch-Verlag hat die *Laudi* an Scherchen gesandt: *Piuttosto ti dirò che nell'ultima settimana l'opera ha fatto un bel passo avanti: 42 battute venute anche molto bene. Mascagni e vari altri [...] sorriderebbero di fronte a un così esiguo numero di battute; ma io sono contento. Fra giorni saranno messe definitivamente a posto.* [Der Carisch-Verlag hat die *Laudi* sehr wahrscheinlich noch nicht publiziert. Dallapiccola ist über sein Werk sehr zufrieden. Er hat bis zu diesem Moment niemand darüber informiert: auch Mantelli weiß nicht, dass es sich um ein Bühnenwerk, eine Oper, handelt. Wenn Dallapiccola von seiner „opera“ schreibt, muss dies auf Deutsch mit „Werk“ übersetzt werden].

21.11.1937 *„Nelle ultime quattro settimane l'opera è andata abbastanza avanti. Ma ora sono di fronte a un altro dei ‚punti difficili‘ (quanti sono i punti difficili?)“.*

2.12.1937: Dallapiccola informiert Mantelli über Scherchens Tournee mit seinen *Laudi*. Er freut sich darüber. Er wartet auf die Kritik der Zeitungen aus Turin, Mailand, Neapel und Triest. Am 8.12. wird Scherchen die *Laudi* in Florenz, Teatro alla Pergola dirigieren [im gleichen Theater wird auch *Volo di notte* uraufgeführt]. In Florenz wird Dallapiccola endlich Scherchen treffen können.

6.12.1937 Dallapiccola freut sich über den großen Erfolg seiner Werke: *Il resoconto dell'accoglienza del pubblico che mi dai non può non allietarmi, sebbene mi sia stato riferito che a Milano l'ostilità dell'uditorio non sia stata poi così tremenda come il grandissimo critico del più grande ancora Corriere vuol fare intendere.*

Dallapiccola hat gut an seinem Werk gearbeitet und ist im Frühling schon bereit, dieses am Klavier vorzuspielen: er hat mit der Musik dieser Oper erst im April angefangen! Er fühlt sich immer mehr isoliert und allein; einmal mehr ist die Vertonung von *Volo di notte* einerseits an den Erfolg von *den Laudi*, andererseits an die graduelle Isolation und Einsamkeit des Komponisten gebunden: *in questi giorni ho molto lavorato e credo alquanto bene. Chissà che nella prossima primavera non ti possa far assistere a una delle prime esecuzioni al pianoforte. Per me questo sarebbe una grande gioia. Perché ciò che ho previsto già da vari anni va avverandosi con una velocità preoccupante: ogni giorno che passa cresce il mio isolamento e diminuisce*

sempre più la mia possibilità di comunicare con gli altri. Restiamo in pochi; chissà che un giorno non mi tocchi restare solo.

11.1.1938. Noch einmal schreibt Dallapiccola über Scherchen, seine *Laudi* und ihren Erfolg. Er will nicht über seine „opera“ (Werk) sprechen: Niemand muss darüber informiert werden. *„Ma non parlarmi neppure dell’opera! Fino a che questa non sarà compiuta, in quanto musica, nessuno ne deve sapere nulla. Trattandosi di un lavoro molto complesso desidero che gli uditori, anche attraverso una molto sommaria esecuzione al pianoforte, ne abbiano un’impressione globale“.*

5.3.1938. Dallapiccola: *„L’opera procede“.*

31.3.1938. Dallapiccola gibt eine fixe Datierung für den *Abbozzo* von *Volo di notte*: 23.4.1937 - 22(?)4.1938. *„Ho ripreso a lavorare all’opera mia dopo una breve sosta e non dispero di poterla compiere entro il 22 aprile. Essendo stata incominciata il 23 aprile scorso non sarebbe questo un anno da considerarsi perduto. E questa è l’unica mia consolazione“.* Seinen (fast immer) pessimistischen Voraussichten wird hingegen widersprochen: am 12. April 1938 schreibt Dallapiccola seinem Freund Mantelli, er habe den *Abbozzo* beendet. Zum ersten Mal enthüllt der Komponist, es handle sich um ein Bühnenwerk.

12.4.1938. Dallapiccola an Mantelli: *„Carissimo amico. Quando tu riceverai questa lettera sarà compiuta da qualche ora la mia prima esperienza teatrale. Mi manca ancora una pagina, o meglio debbo ricopiare e riordinare una pagina e prima di sera sarà a posto senza dubbio. Voglio subito comunicare a te questo avvenimento, che è per me di grande gioia, a te che hai dimostrato ripetutamente e senza mai equivocare la tua fede in quello che è la mia fede. Vorrei dirti molte cose, ma oggi non lo ritengo opportuno. Spero ci rivedremo tra non molto e allora ci sarà dato di parlare di tante cose, di discutere insieme libretto e musica e ti narrerò che – a un dato momento – anche a me come al vecchio Eliézer (Thomas Mann) la terra è ‚saltata incontro‘ [!]. Per oggi mi limito a dirti che in quest’opera ho dato quello che oggi posso dare, tutto quello che oggi posso dare. Che gli episodi ‚dedotti‘ dalle Tre Laudi risultano molto meglio che nelle Laudi; che l’opera si compone di mille battute e che dura un’ora. Il suo titolo è Volo di notte, un atto da Vol de nuit, di Antoine de Saint-Exupéry. É probabile tu conosca il libro (edito dalla NRF) o nella sua veste originale o nella traduzione edita da Mondadori. Altrimenti procuratelo“.*

4.7.1938. Dallapiccola schreibt an Mantelli über den Verkauf von *Volo di notte*.

8.11.1938. Die Verhandlungen für den Verkauf der Partitur von *Volo di notte* [von diesem Brief an benutzt Dallapiccola den Titel *Volo di notte* für sein Werk] gehen weiter. Die Partitur ist sehr schwierig, und der Komponist braucht dazu mehr Zeit. Er

hat die *Preghiera von Maria Stuarda* angefangen: „*In questi ultimi giorni ho abbozzato un piccolo coro misto, su parole di Maria Stuarda ,O domine Deus! Speravi in Te [...]*“

28.3.1939. Dallapiccola: „*910 battute della partitura sono a posto*“.

13.6.1939. Dallapiccola schreibt an Mantelli, dass er nach Paris abreisen und erst in einem Monat zurück sein wird. [Er muss die Vereinbarungen mit Saint-Exupéry für *Vol de nuit* treffen. Er arbeitet am *Abbozzo* von *Maria Stuarda*, welches er im Herbst komponiert hatte und bald beenden wird].

2.8.1939. Dallapiccola schreibt an Mantelli: *Volo di notte* wird am Maggio Musicale Fiorentino uraufgeführt. Der Komponist hat die Partitur von *Preghiera di Maria Stuarda* beendet.

22.11.1939 Dallapiccola: „*Ricevo or ora la bozza della copertina della ,Preghiera di Maria Stuarda‘ e la bozza del libretto di ,Volo di notte‘. Hai visto da Previtali la fotografia della partitura? Molto bella, vero?*“

2.12. 1939 „*Nielsen ha ultimato (e assai bene) la riduzione per canto e pianoforte di Volo di notte e ha già spedito alla Casa Ricordi il manoscritto; questo mi ha inviato la bozza del libretto, già approvata dalla Censura Teatrale del Ministero della Cult. Popolare. Un peso di meno sullo stomaco.*“

2 .1.1940. „*A Milano sono stato da Ricordi. Credo lo spartito di ,Volo di notte‘ verrà messo in vendita non appena pronto. I Ricordi mi hanno detto che loro non hanno regole fisse in tale materia [...]. Ma io non ho ragioni per impedire che chi vuole conosca ciò che ho fatto anche prima [della Prima rappresentazione assoluta]*“.

5.3 Entstehungsgeschichte

1931 wird in Frankreich der Roman *Vol de nuit* von Antoine de Saint-Exupéry publiziert. Im gleichen Jahr gewinnt der Roman den Preis *Femina*⁶⁶.

1932 erscheint in Italien die erste italienische Ausgabe von *Volo di notte* in der Übersetzung von Cesare Giardini (siehe: Saint-Exupéry 1932). In dieser ist die Angabe „*Premio Foemina 1932*“, nicht korrekt [1931!].

1934 liest Dallapiccola den Roman⁶⁷ von Saint-Exupéry auf Französisch. Erst später (wann?) beginnt der Komponist, an eine Prosafassung des Romans für ein Bühnenwerk in einem Akt zu denken. Leider findet er keine Lösung für das Problem der Einheit des Ortes. Im November 1934 hört er im Radio BBC *Perséphone* von

⁶⁶ Der französische Literaturpreis *Femina* wird ab 1904 jährlich von einer exklusiv weiblichen Jury vergeben.

⁶⁷ Dallapiccola, *Per la prima rappresentazione di „Volo di notte“* (1940), PM: S. 385-398.

Strawinsky: dadurch gewinnt er die Idee, die Stimme des Funkers als Lösung zu benutzen. 1935 schreibt Dallapiccola die erste Fassung des Librettos: diese Handschrift befindet sich in Florenz⁶⁸. Dallapiccola bestätigt diese Datierung im Schweizer Radio, 19.2.1962: von dieser Radiosendung ist in Florenz der Text Dallapiccolas aufbewahrt (siehe: L. Dallapiccola, *A propos de ‚Vol de nuit‘. Confidences du compositeur*. Conférence audition donné à Radio Genève lundi 19 Février 1962, à 20.30 h. In: FLD, *Manoscritti*, LD.LIII.6).

Vom 3.10.1935–9.5.1936 greift Italien Abessinien an. Mussolini befiehlt die militärische Eroberung Äthiopiens. Die italienische Geschichte wird tief von dem kolonialistischen Bestreben Mussolinis beeinflusst. Im Oktober 1936 verbünden sich Rom und Berlin. Die italienische Luftwaffe steht im Mittelpunkt von Mussolinis *Propaganda* (siehe Kap. 8.1 Fußnote 3).

Die *Laudi* sind im Laufe des 1936 komponiert und am 14. März 1937 beendet worden: die älteste erhaltene Handschrift ist auf den 1.2.1936 datiert; das Fac-simile (die gedruckte Reproduktion) der Partitурhandschrift hingegen ist vom 4.5.1937 (siehe: Par.3L 1937* und in FLD. ACGV. LD. MusS. 57). Die *Laudi* werden am 8. September 1937 uraufgeführt (Venedig, V. *Festival Internazionale di musica contemporanea*). Die Musik von *Volo di notte* ist zwischen dem 23. April 1937 und dem 18. April 1939 komponiert worden (siehe Par.VdN, 1940).

Die *Laudi* sind sehr wahrscheinlich auch als Studien für *Volo di notte* gedacht worden (Dallapiccola: die *Tre Laudі* gelten als Studium für die Oper: „*allo stesso modo che ‚Sarabanda e Corteggio‘ di Busoni costituiscono due studi per il ‚Dottor Faust‘*. Siehe Kap. 8.1: 1942, in: *Letteratura*). Am 31.12.1936 schreibt Dallapiccola an Mantelli, dass seine *Tre Laudі* drei Studien für sein zukünftiges Werk enthalten. Zusätzlich beurteilt er am 12.4.1938 die aus den *Laudi* abgeleiteten Episoden als besser gelungen als die in *Volo di notte*: „*Che gli episodi ‚dedotti‘ dalle Tre laudi risultano molto meglio che non nelle Laudi*“. Einige Monate vor dem Anfang der Vortonung von *Volo di notte* hat Dallapiccola entschieden, die Musik seiner *Laudi* für sein neues Werk zu benutzen. Die Struktur des Librettos ist sehr wahrscheinlich 1936 schon bereit, obwohl im Lauf der Vertonung und in Verbindung mit der Musik neue dramaturgische Verfahren eingefügt werden (siehe Kap. 5.1). Man kann versuchen, eine Stellung in Hinblick auf die Datierung dieses Werkes zu beziehen: Dallapiccola hat schon 1935 angefangen, das *Libretto* für *Volo di Notte* zu schreiben. Die erste Fassung dieses Librettos ist zwar noch nicht vollständig, und der Text wird zum Teil nur skizziert, aber die endgültige Struktur der Szene ist schon vorhanden. Dallapiccola komponiert zuerst seine *Laudi*, welche schon ab Dezember 1936 sowohl als autonomes Werk, als

⁶⁸ Siehe: FLD, nr. 48, LD.LI.7.

auch als Studien für *Volo di notte*, konzipiert werden. Zusammenfassend kann man feststellen, dass Dallapiccola seine Arbeit an *Volo di notte* zweimal unterbrochen hat: 1936, um die *Tre Laudi*, und im Herbst 1938, um die *Preghiera di Maria Stuarda* zu komponieren. Deswegen ist die Datierung des Werks 1937–1939 meiner Meinung nach zu beschränkt: ich bevorzuge 1935–1939, obwohl der Komponist erst ab April 1937 intensiv und konsequent an der Musik dieses Werkes arbeitet.

1937 bittet Dallapiccola seinen Freund, den Musikkritiker Domenico De Paoli, welcher in Paris wohnt, ein Treffen mit Saint-Exupéry zu arrangieren. Im Juni 1937 fährt er nach Paris⁶⁹, wo er zum ersten Mal Antoine de Saint-Exupéry trifft, und von dem er eine Art von Bewilligung für die Benutzung seines Romans in einem einaktigen Bühnenwerk verlangt und bekommt. Anfänglich bezweifelt der französische Schriftsteller, dass so viele örtlich voneinander entfernte Ereignisse in einem Akt konzentriert werden könnten. Er wird aber von der Beachtung der aristotelischen Einheiten, welche Dallapiccola vorausgesehen hatte, überzeugt. Dallapiccola trifft Saint-Exupéry ein zweites Mal in Paris im Juni 1939 vor der Uraufführung von *Volo di notte*. Über diese zwei Treffen informiert Dallapiccola am 19.4.1951, in einem Text für die RAI, *Terzo programma*, anlässlich der Radioübertragung von *Volo di notte* unter der Leitung von Previtali (in: PM S. 155–165).

Das Jahr 1938 ist für Italien und für Dallapiccola entscheidend und dramatisch: am 30. April 1938 heiratet Luigi Dallapiccola Laura Coen Luzzatto. Sie ist Jüdin. Am 15. Juli erscheint in Italien das Rassenmanifest, am 1. September werden die Rassengesetze verkündet. Ab 1938 werden die Aufführungen der Werke von jüdischen Komponisten (einschließlich Mendelssohn und Bloch) in Italien verboten. Dallapiccola unterbricht vier Tage lang seine Arbeit an *Volo di notte*⁷⁰, um die *Preghiera di Maria Stuarda* zu komponieren⁷¹. Die *Tre Laudi* hatte er seiner Frau Laura

⁶⁹ 9.6.1937, in einem Brief an Mantelli, schreibt Dallapiccola eine detaillierte Zusammenfassung seiner Reise nach Paris: *Partenza 18.6 ore 12.20. Arrivo a Torino a ore 21. Partenza per Parigi ore 9 e [?] minuti sul 19. Arrivo a Parigi alle 22 circa. [...]*.

⁷⁰ Dallapiccola, *Genesi dei „Canti di prigionia“ e del „Il Prigioniero“* (1950-1953), in PM: S. 407-408.

⁷¹ In FDL: LD. Mus. 42. *Preghiera di Maria Stuarda. Introduzione alla „Preghiera di Maria Stuarda“*. [Abbozzo]. Diese musikalische Handschrift der *Preghiera* ist am 18.6.1939 (Festa dell'Ascensione), der *Introduzione* am 15.6.1939 beendet worden. Dallapiccola schreibt darüber: *„Indi: Partenza per la ‚dulce France‘. Quante illusioni, ora sono 31 anni! (26.3. 1970)“*. In der gleichen Handschrift werden von Dallapiccola die Wladimir Vogels *Madrigaux pour chœur mixte à cappella d'après le poème ‚L'amante clandestine‘ et sur une suite de 12 tons de Aline Alangin* abgeschrieben. Die Datierung ist auch sehr interessant: *„Comologno [Kanton Tessin] 1939“*. Von Vogel besitzt Dallapiccola auch einen Teil der Partitur des *Thyl Claes* (Comologno

gewidmet: ein „musikalischer“ Protest, in der zum ersten Mal eine Zwölftonreihe benutzt wird („*Altissima luce con grande splendore*“).

Am 11.12.1936 widmet Dallapiccola zum ersten Mal seine *Tre Laudi* Laura Coen Luzzatto: sie ist Jüdin und wird 1938 seine Frau (siehe in FLD, LD. Mus. 38, in Kap. 4. *Die „Tre Laudi“ von Luigi Dallapiccola*). Es ist für mich selbstverständlich, dass *Volo di notte*, welcher ein paar Monate später mit der Musik der *Laudi* vertont wird, auf eine ähnliche Art mit Protestabsichten gegenüber einer bestimmten politischen (faschistischen) Haltung entstanden ist. Obwohl das Libretto ab 1935 zum großen Teil ähnlich blieb, hat die Musik und die Dramaturgie des Werkes während der Jahre seiner Vertonung (1937–1939) auf die ursprünglichen Absichten des Komponisten gewirkt und eine Art von Ambiguität in Bezug auf seinen dramatischen Inhalt gewonnen.

Trotz der politischen Situation ist Dallapiccola bis 1938 frei zu reisen. Er besucht die SIMC Festivals. In London 1938 hört er *Das Augenlicht* von Webern unter der Leitung von Hermann Scherchen. Dazu hält er Vorlesungen am 6. Juni 1938: *Per una esecuzione di „En blanc et noir“ (Claude Debussy)* für die Dante–Alighieri-Gesellschaft in Florenz; Oktober - November 1938, *Opinions sur l'orientation technique, esthétique et spirituelle de la musique contemporaine*. Der Aufsatz wird auf Französisch in *La Revue internationale de musique* publiziert (I, 4, S. 640–644). Ab 1939 beschäftigt sich Dallapiccola intensiv mit Busoni: er schreibt Aufsätze über den Komponisten und übersetzt seine Schriften⁷². Im August wird die Uraufführung von *Volo di notte* in

30.7.1947 „copié pour mon ami Luigi Dallapiccola“) und eine *Ninna-nanna* für Anna Libera, die Tochter des Komponisten (1950 „Il suo fratello [sic!] in Dio Vladimir“).

Wladimir Vogel hatte ab Sommer 1936 die Absicht, in der italienischen Schweiz einen Treffpunkt für die neue Musik zu entwickeln. Ab 1947 beginnt er Kontakte mit Riccardo Malipiero und anderen italienschen Komponisten zu pflegen, um den ersten italienischen Kongress der Zwölftonmusik in Mailand zu organisieren. 1949 findet der Kongress in Mailand ohne Luigi Dallapiccola statt, obwohl der Komponist von Anfang an an seiner Vorbereitung teilgenommen hatte! Darüber berichtet Carlo Piccardi (siehe: Piccardi 1998).

In der italienischen Schweiz haben in den dreißiger Jahren auch Hermann Scherchen und Ernst Bloch gelebt. 1954 gründet Scherchen in Gravesano (Kanton Tessin) sein Studio für die elektronische Musik.

⁷² Luigi Dallapiccola:

- *Pensieri su Busoni*, in: La Rassegna musicale, XII, 1 (gennaio 1940), S.47-50. In PM: S. 295-299.
- 1939-1966: *Scritti di Busoni*, Übersetzung von Luigi e Laura Dallapiccola. Teilweise pubbliziert in: F. Busoni, *Scritti e pensieri sulla musica*, Firenze, le Monnier, 1941; und

Florenz bestätigt: am 12. August 1939 schreibt Mario Labroca an Dallapiccola in Triest: „*d'accordo col Podestà di Firenze, Presidente dell'Ente* [Ente autonomo del Teatro Comunale V. E. II], *abbiamo intenzione di includere nel programma del Maggio Musicale Fiorentino 1940, la tua opere di esecuzione assoluta ,Volo di notte', che verrà data insieme a ,Turandot' di Busoni.* 18. Mai 1940: Uraufführung von *Volo di notte* in Florenz, Teatro della Pergola, Maggio Musicale Fiorentino; Dirigent: Fernando Previtali; Bühnenbildner: Baccio Maria Bacci; Regisseur: Guido Salvini⁷³.

Am 10. Juni 1940 tritt Italien mit Hitler in den Krieg. 1942 findet im Opernhaus in Rom sowohl die zweite Aufführung von *Volo di notte*, als auch die italienische Uraufführung von *Wozzeck* statt. 1942 werden die Werke Dallapiccolas durch die Reichsmusikkammer in Deutschland verboten.

In Deutschland hatte die Reichstheaterkammer sowohl 1939 als auch 1941 die Aufführung von *Volo di notte* am Opernhaus in Braunschweig verboten. Italien ist dank dem Kulturminister Giuseppe Bottai liberaler als Deutschland. Bottai bietet Dallapiccola die Kompositionslehrstelle am Konservatorium in Florenz (18. Januar 1940: *Decreto Bottai - Bottais Erlass*) für seine „*eminenti meriti*“ („vortrefflichen Verdienste“) an. 1944 wird Dallapiccola auf diese Kompositionslehrstelle verzichtet. Im Juni 1944 wird Florenz befreit. Saint-Exupéry stirbt 1945.

in F. Busoni, *Scritti e pensieri sulla musica*, Milano , Ricordi, II, 1954, und später in F. Busoni, *Lo sguardo lieto*, Milano, il Saggiatore, 1977.

- 1939-1953 F. Busoni, *Saggio di una nuova estetica musicale* (Übersetzung von dem Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst, 2. Ausgabe, Lipsia, Insel-Verlag, 1910) , in: F. Busoni, *Scritti e pensieri sulla musica*, Milano , Ricordi, II, 1954.

⁷³ Fernando Previtali (1907-1985): italienischer Komponist und Dirigent (mit Vittorio Gui) des *Orchestra Sinfonica di Firenze* (1928-1936) und bis 1954 des *Orchestra della Rai di Roma*.

Bacci Maria Baccio (1888-1974): Florentiner Maler und Bühnenbildner, Freund von Dallapiccola. Er gehört zu den Künstlern und Schriftstellern im Kreis der *Solaria* Zeitschrift in Florenz.

Guido Salvini (1893-1965). Er hat 296 Werke auf die Bühne gebracht: 147 Prosavorstellungen, 125 Opern, 4 Operetten, 10 Ballette, 4 Pantomimen, 6 Filme, sowohl in Italien als auch im Ausland. Er gründet 1924 das von Luigi Pirandello geleitete *Teatro d'Arte*, in dem er zwei Jahre lang als Veranstalter, Bühnenbildner und Bühnentechniker arbeitet. 1931 wird er technischer Sekretär des Teatro *alla Scala* in Mailand, wo er sich für moderne Opern und Bühnenbildnereien durchsetzt. Ab 1932 als technischer Bühnenbilddirektor des *Festival Musicale di Venezia*, inszeniert er die Opern von Casella, Monteverdi und Lualdi. Ab 1933, für das Maggio Musicale Fiorentino, lädt er die wichtigsten europäischen Regisseure der Zeit, wie Max Reinhart und Jacques Copeau nach Florenz ein.

„Non rividi più l'uomo forte, che col suo libro aveva avuto tanta influenza su di me durante gli anni della mia giovinezza. Gli anni di guerra mutarono tutto e alla giovanile baldanza che mi accompagnò durante la composizione del primo lavoro teatrale si sostituirono il buio e la disperazione del Prigioniero; molto più tardi, alla fine di Job, fece capolino infine una piccola luce di speranza“ (Dallapiccola, in PM: S. 158).

Chronologie der Handschriften und Dokumente von *Volo di notte*

Dallapiccola hat fast alle Dokumente seiner kompositorischen Arbeit zerstört (siehe: FLD S.14–15). Im Nachlass in Florenz werden folgende Handschriften aufbewahrt:

- die erste Fassung des Librettos [1935] (FLD, nr. 48, LD. LI7);
- ein Fragment des *Corale e Variazioni* [1937] (FLD, nr. 49, LD. Mus. 40);
- der *Abbozzo* des ganzen Werks 1937–1938. (FLD, nr. 50, LD. Mus. 41);
- die Partitur des ganzen Werks 1938–1939 (FLD, nr. 51, LD. MusG.11). Diese entspricht der 1940 veröffentlichten Partitur;
- die deutsche Übersetzung des Librettos von Felix Lederer 1939;
- die englische Übersetzung des Librettos von E. G. S. Smith 1954–1955.

Während die Handschriften des Komponisten im ACGV aufbewahrt werden, sind alle gedruckten Werke Dallapiccolas und die aus seinem Nachlass in der *Biblioteca Nazionale Centrale* in Florenz (BNCF) gesammelt worden (siehe Kap. 10 *Bibliographie*).

Aus den Nachlässen können wir folgende Informationen ableiten: vor dem April 1937 gibt es von der Musik von *Volo di notte* nur die *Tre Laudi*. Vom 23.4.1937 bis 12.4.1938 arbeitet Dallapiccola am Particell (*abbozzo*) seiner Partitur; diese wird am 18.4.1939 beendet. 1940 werden beim Ricordi-Verlag sowohl die Partitur als auch der Klavierauszug und das Libretto auf Italienisch publiziert. 1952 wird diesem die neue deutsche Übersetzung von K. Gutheim und W. Rienking beigelegt. 1939 hatte Felix Lederer zum ersten Mal das Libretto übersetzt. Der Klavierauszug beim Ricordi-Verlag, Milano 1940, entspricht graphisch demjenigen der U.E. 11980, Wien 1952. Dieser enthält die neue deutsche Übersetzung des Librettos, lässt aber einige einleitende Informationen weg. Die deutsche Erstaufführung des Werkes findet am 2.12.1952 in Freiburg im Breisgau statt: 1939 hatte die Reichstheaterkammer die Uraufführung von *Volo di notte* in Deutschland verboten.

Gedruckte Werke: *Abbozzo*, Partitur und Klavierauszug in BNCF (Biblioteca Nazionale Centrale Firenze)

Dallapiccola, Luigi: <i>Volo di notte</i> , Abbozzo della partitura, Stamp. Mignani, Firenze 1938, Ed. fuori commercio, in facsimile del manoscritto, di 40 copie numerate. (FLD: Dallap. 884. Facsimile del manoscritto LD. Mus. 41).	Par.VdN, 1938
Dallapiccola, Luigi: <i>Volo di notte</i> , Partitura N.I. 124680, Riproduzione del facsimile del manoscritto autografo, Ricordi, Milano 1940 (MUS Dallapicc. 86).	Par.VdN, 1940
Dallapiccola, Luigi: <i>Volo di notte</i> , Partitura, Universal Edition, Wien 1940. Neue deutsche Übertragung von K. Gutheim und W. Rienking 1952 (MUS Dallapicc. 1. Siehe auch in: ACGV, FLD, nr. 327. LD. MusS.62).	Par.VdN, 1952
Dallapiccola, Luigi: <i>Volo di notte</i> , Canto e pianoforte, a cura di Riccardo Nielsen, nr. 124683 Ricordi & C, Milano 1940 (MUS Dallapicc. 35. Siehe auch in: ACGV, FLD, nr. 328, LD. MusS. 63). U.E. 11980, Wien 1952.	KA.VdN 1940

Zwischen dem *Abbozzo* [Particell] von 1938, der italienischen Partitur von 1940 und der deutschen Partitur von 1952, welche zum Nachlass von Dallapiccola gehören und in der BNCF (Biblioteca Nazionale Centrale Firenze) aufbewahrt werden, kann man folgende Unterschiede feststellen: *Leroux*, der im *Abbozzo* 1938 ein *basso* ist, wird ab der ersten Partitur 1940 als *basso recitante* nur auf Italienisch bezeichnet werden. Man kann sonst keine anderen bedeutsamen Abänderungen, weder in den szenischen Anweisungen, noch in den musikalischen Hinweisen finden (als unbedeutende Ausnahme kann in T. 19–20: „*sipario*“ noch erwähnt werden, welcher durch „*si alza la tela*“ ersetzt wird).

Die Ricordi-Partitur (Par.VdN, 1940) entspricht graphisch nicht derjenigen der Universal-Edition, Wien 1952, wurde aber für ihre Herstellung benutzt: in dieser sind mehrere Hinweise mit einem dicken roten Stift von Hand eingefügt worden. Zum großen Teil betreffen diese die neue Seitennummerierung der Partitur und dienen ihrem besseren graphischen Bild, vor allem einer praktischeren Position der Takte auf den Seiten zum Umblättern. Dazu fügt der unbekannte Korrektor einige Doppelstriche am Ende von bestimmten Taktgruppen und musikalischen Abschnitten ein und korrigiert einige Notenfehler auf Deutsch (*f*, *fis*). Der Komponist hingegen greift in dieser Partitur mit einer anderen roten Feder ein und korrigiert die Fehler des ersten Korrektors (T. 471 korrigiert der Korrektor ein *f* in ein *e*. Dallapiccola streicht es und schreibt: „*chi è questo idiota che ha corretto?*“).

Kleine Veränderungen zwischen der Partitur von 1940 und derjenigen von 1952 betreffen die Instrumentierung und Orchestrierung: 1952 sind diese weniger

detailliert und synthetischer. Zusätzlich tritt die Bassklarinette in B ein. Das *Pezzo ritmico*, *Corale*, *variazioni e finale* und *Inno* werden als Titel graphisch hervorgehoben, 1940 in eckigen Klammern, 1952 ohne Klammern angegeben. Diese Klammern werden in der Partitur von 1940 nicht korrigiert. 1952 werden auch einige Metronomangaben weggelassen. Auf der Partitur 1952 mit der deutschen Übersetzung wird zum ersten Mal das Wort „*Opera*“ (im Sinn von Oper und nicht von „Werk“) im Titel angegeben. Sonst wurde bis zu diesem Moment das Werk einfach als „*atto unico*“ bezeichnet.

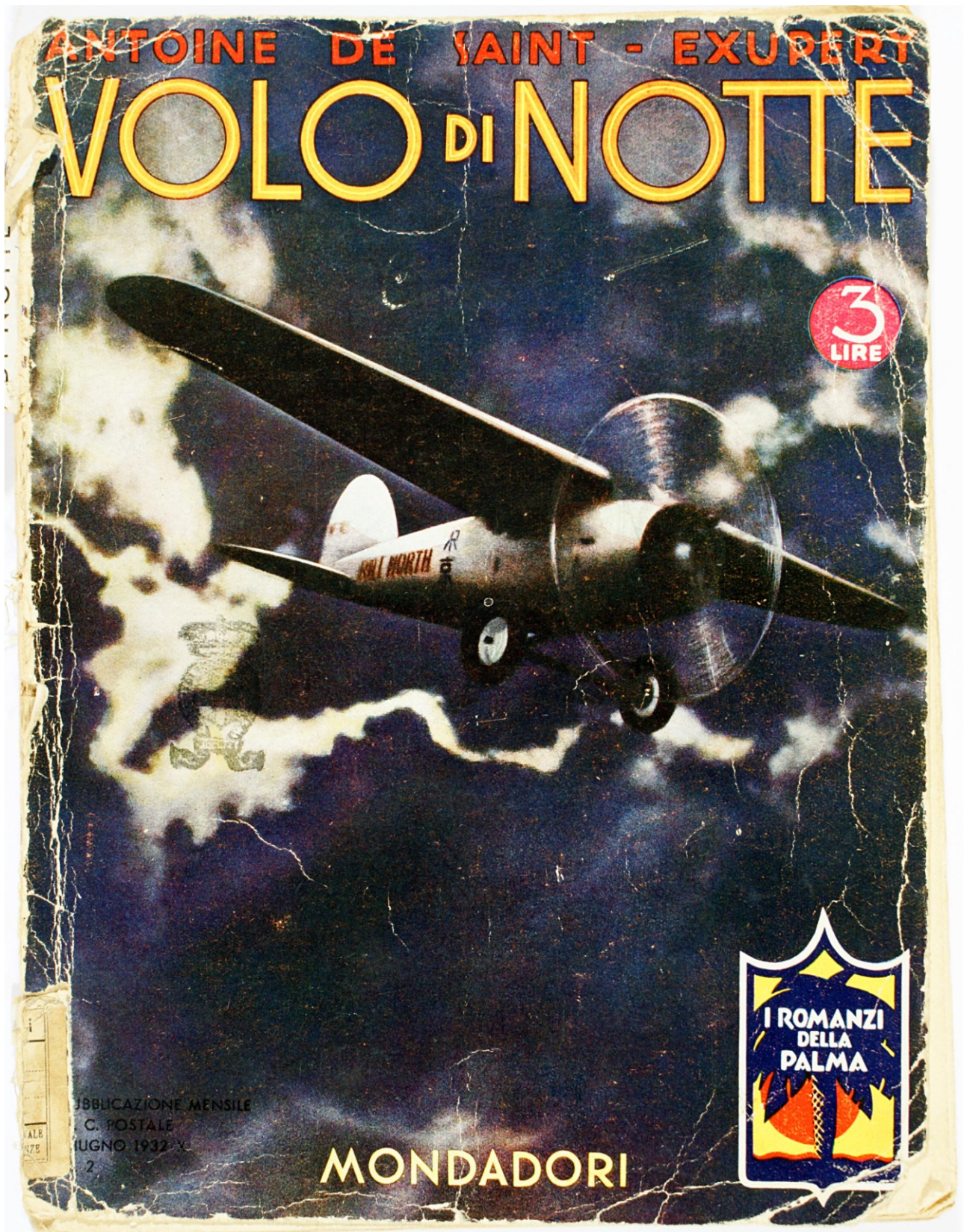
Die wenigen überlieferten Handschriften und Dokumente erlauben nicht, Vermutungen über die verschiedenen kompositorischen Phasen dieser Arbeit aufzustellen.

Handschriften und Dokumente des Nachlasses von Luigi Dallapiccola in ACGV: das Libretto

Nr.	LD.	Inventario (FLD)		
48	LI.7	LE MUSICHE. Autografi musicali. Le <i>opere originali</i> .	[1935]	[Libretto e sceneggiatura]. Carte con margini rovinati. A Matita. A c. 1r. disegno della scena. Prima stesura.
52	LIII.5	LE MUSICHE. Autografi musicali. Le <i>opere originali</i> .	[1939]	<i>Nachtflug/Einakter von Luigi Dallapiccola</i> . Ds., Copia fotostatica. Libretto, versione tedesca di Felix Lederer.
353	LIII.3	GLI SCRITTI. I manoscritti. [Prose]	[1940]	<i>Volo di notte/ Luigi Dallapiccola</i> . Ds., con correzioni a penna e appunti a matita sul margine superiore. Riassunto del libretto.
340	Lib. 7	I libretti a stampa.	1940	<i>Volo di notte: un atto da „Vol de nuit“ di Antonio de Saint-Exupéry / libretto e musica di Luigi Dallapiccola</i> . Milano: G. Ricordi & C., copyr. 1940. Mit der Widmung an seine Eltern anlässlich der Uraufführung 15.5.1940.
53	LIII. 4	LE MUSICHE. Autografi musicali. Le <i>opere originali</i> .	[1954–55]	<i>Nightflight/ Opera in one act by Luigi Dallapiccola</i> . Ds. Con correzioni a penna. Libretto, versione inglese di E. G. S. Smith e altra, successiva stesura.

Abbozzo [Particell] und Partitur

49	Mus 40	LE MUSICHE. Autografi musicali. Le <i>opere originali</i> .	[1937] 27.7.1949	[Abbozzo]. Copia fotostatica dell'autografo. Frammento della prima stesura delle variazioni e di parte del corale, batt. 718-731, e 713-715 della partitura a stampa. Anhang eines Briefes an Paul Collaert, mit der Widmung: „ai brussellesi che tolsero dall'oblio ‚Volo di notte‘ con commozione e con animo profondamente grato, Luigi Dallapiccola. 27 luglio 1949.“
50	Mus 41	LE MUSICHE. Autografi musicali. Le <i>opere originali</i> .	23.4.1937- 12.4.1938	Abbozzo della partitura. A matita, con frontespizio, elenco dei personaggi, firma e data a penna. Dopo la firma: „Incominciata il 23 aprile 1937, finito il 12 aprile 1938. Deo gratias“.
51	MusG 11	LE MUSICHE. Autografi musicali. Le <i>opere originali</i> .	22.9.1938- 18.4.1939	Libretto e Musica. Partitura, pubblicaz. Milano, Ricordi 1940, n. 124683; con trad. tedesca: Vienna Univ., 1952, n. 13882.
327	MusS. 62	Le musiche a stampa. Le opere originali.	1940 (1952)	Partitura, Vienna: Universal N. ed 13882 (German version)
328	MusS. 63	Le musiche a stampa. Le opere originali.	1940	Riduzione per Canto e pianoforte, Milano: Ricordi & C., N. ed 124683



Anhang zu Kap. 5: *Volo di notte*, I Romanzi della Palma
Mondadori, N.2, Verona, giugno 1932
Erste italienische Auflage

Anschaffung am 24. März 1934
durch die Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze



Come vengono scelti

I ROMANZI DELLA PALMA

Collana di romanzi d'ogni Paese

La nostra casa vuole, lanciando questa nuovissima Collezione, offrire in veste degna, in formato pratico e a prezzo popolare, i più interessanti romanzi della letteratura contemporanea di tutti i Paesi. Questa collezione è destinata alle più diverse categorie di lettori e in essa troveranno quindi posto opere per tutti i gusti. A garanzia di ciò l'Editore ha formato un'apposita Commissione per la scelta delle varie categorie di volumi destinati a far parte di questa Collana.

La Commissione è formata da:

- Un esperto di letteratura italiana: **FERNANDO PALAZZI**
- Un esperto di letteratura francese e inglese: **ENRICO PICENI**
- Un esperto di letteratura tedesca: **LAVINIA MAZZUCCHETTI**
- Un esperto di letteratura spagnola: **CESARE GIARDINI**
- Un esperto di letterature nordiche e orientali: **GIACOMO FRAMPOLINI**
- Una Signora: **A. GAGGIOTTI DAL POZZO** (Direttrice di *L'Espresso*)
- Un professionista: **Gr. Uff. Avv. LEOPOLDO BARDUZZI**
- Una studentessa di Conservatorio: **IRENE FERRARI**
- Un esperto nel ramo librario: **ROMUALDO MARTELLI** (Direttore tecnico della Società An. S. A. F. (Concessionaria delle Librerie e Edicole giornalistiche nelle Stazioni Ferroviarie del Regno).
- Un giovane laureato: **EMILIO CERETTI**

Questa Commissione, che, come si vede, è composta col criterio del massimo eclettismo, ha il compito di scegliere fra gli innumerevoli romanzi che vengono pubblicati in tutti i Paesi, le opere più interessanti e più varie d'argomento e di intonazione, per i *romanzi della palma*. La Collezione accoglierà, s'è detto, romanzi d'ogni tipo: ve ne saranno quindi di tragici e di comici, di delicati e di scabrosi. Per comodità dei lettori e dei librai, sulla costa di ogni volume sarà posto un contrassegno che permetterà di situare l'opera in queste due grandi categorie: 1° romanzi che possono andare nelle mani di tutti (• bleu); 2° romanzi che non possono andare nelle mani di tutti (• rosso). A questa Collezione tutti sono invitati a collaborare, nel senso che ogni segnalazione da parte dei lettori di opere interessanti uscite nei vari Paesi riuscirà graditissima e che la Casa Mondadori sarà lieta di offrire in dono 100 lire di libri al segnalatore quando l'opera suggerita sarà pubblicata.

MONDADORI

I ROMANZI DELLA PALMA

N. 2

VOLO DI NOTTE

E

CORRIERE DEL SUD

Ogni scoperta moderna ha portato con sé infinite possibilità patetiche e tragiche: questo ha intuito Antoine de Saint Exupéry, il quale, nella sua qualità di aviatore, ha sentito e reso stupendamente nei suoi due romanzi «Volo di notte» e «Corriere del Sud» (il primo dei quali è stato ritenuto degno del *Prix Femina 1932*) un dramma nel quale l'aeroplano e la radio recitano le parti principali. Non è tanto l'avventura di Fabien perso col suo apparecchio nell'uragano e di Giacomo Bernis navigante a bassa quota nell'inferno dell'Africa, sul deserto e sulle tribù ribelli, o il dramma di Rivière che regge sulle spalle la responsabilità dei voli notturni che ha ideato e voluto, e delle donne, mogli o amanti, che attendono invano il ritorno dei nuovi centauri alati, che prendono il lettore, quanto la tragedia delle onde hertziane che cercano, cercano nel gran cielo vuoto l'aeroplano perduto e, trovato, lo riattaccano ancora per un attimo con un tenue filo alla terra prima che scompaia definitivamente. Lo spettacolo di uomini che assistono, a migliaia e migliaia di chilometri di distanza, ad un'agonia senza speranza di salvezza, crea un'angoscia patetica che nessun poeta antico avrebbe potuto darci e che appartiene quindi di diritto agli uomini del XX secolo che già conoscono le ansie per gli uomini della Tenda Rossa e i transvolatori dell'Atlantico. Completano il volume due interessantissime novelle di Edgar Wallace: *Il cliente ingenuo* e *Il ladro sentimentale*.

PREZZO DEL VOLUME
L. 3

COLLEZIONE «I ROMANZI DELLA PALMA» N. 2

PROPRIETÀ LETTERARIA RISERVATA

VOLO DI NOTTE e CORRIERE DEL SUD

TRADUZIONE AUTORIZZATA DAL FRANCESE DI
CESARE GIARDINI

ILLUSTRAZIONI A COLORI DI L. BOMPARD

*
Titolo delle opere originali:
VOL DE NUIT e COURRIER SUD
*

C. 3. 465. 2

PRINTED IN ITALY

05072 - OFF. GRAFICHE A. MONDADORI - VERONA - VI - 1932



Volo di notte

di A. DE SAINT EXUPÉRY

SOTTO l'aeroplano, le colline scavavano già il loro solco d'ombra nell'oro della sera. Le pianure si facevano luminose, ma di una inconsumabile luce: in quelle regioni esse non finiscono mai di restituire il loro oro, così come dopo l'inverno non finiscono mai di restituire la loro neve.

E Fabien, il pilota che portava dall'estremo Sud verso Buenos Aires il corriere di Patagonia, riconosceva l'approssimarsi della sera agli stessi segni a cui si riconoscono le acque d'un porto: a quella calma, a quelle rughe leggere che nubi tranquille disegnavano appena. Egli entrava in una rada immensa e felice. In quella calma, avrebbe potuto anche credere di fare una lenta passeggiata, quasi come un pastore. I pastori di Patagonia vanno, senza fretta, da un gregge all'altro: egli andava da una città all'altra; egli era il pastore delle piccole città. Ogni due ore ne incontrava qualcuna che scendeva a bere sulla riva dei fiumi o pascolava nella sua pianura.

Qualche volta, dopo cento chilometri di brughiere più deserte del mare, scopriva una fattoria sperduta che sembrava trascinarsi dietro, in un'ondata di praterie, il suo carico di vite umane, e allora salutava con le ali quella nave.

«San Julian è in vista, atterreremo tra dieci minuti».

La radio di bordo passava la notizia a tutti i posti della linea.

Su un percorso di duemilacinquecento chilometri, dallo stretto di Magellano a Buenos Aires, erano scaglionati gli scali, tutti simili; ma questo s'apriva sulle fron-

6. Fragen der Gattungsgrenzen

6.1 Von der Lauda über die Oper zur Sacra Rappresentazione.

Es scheint, als gäbe es einen Leitfaden in den Bühnenwerken Luigi Dallapiccolas, dessen Wurzeln in der italienischen *Lauda* des 13. bzw. 14. Jahrhunderts liegen könnten (siehe PM, S. 379–380):

- 1929 hatte Dallapiccola die *Due Laudi di Fra Jacopone da Todi* für Sopran, gemischten Chor und großes Orchester komponiert. Diese wurden nie veröffentlicht und vom Komponisten vor seinem Tod zurückgewiesen.
- 1932 ist der Librettotext für die unvollendete *Rappresentazione di Anima et di Corpo*, ein *dramma per musica*, vom Komponisten zusammengestellt worden. Dieser Text ist drei/vier Jahre vor seiner ersten Oper *Volo di notte* entstanden und besteht aus einer Anreihung von Texten aus verschiedenen bekannten Quellen. Dazu gehört eine *Lauda* von Jacopone da Todi und die *Lauda „Madonna, Sancta Maria“* aus dem *Laudario dei Battuti di Modena* (1377). Der Titel dieses Dramas erinnert an die bekannte *Rappresentazione* von de' Cavalieri (1600). Die historische Beziehung zwischen *Lauda*, *Oper* und (*Sacra*) *Rappresentazione* steht im Mittelpunkt dieser Untersuchung.
- 1936–1937 sind die *Tre Laudi* für eine hohe Stimme und ein Kammerorchester entstanden. Der Text besteht aus drei *Laudi* des schon erwähnten *Laudario dei Battuti di Modena*.
- 1937–1939 hat Dallapiccola für sein erstes Bühnenwerk *Volo di notte* (un atto) die Musik der *Tre Laudi* benutzt.
- 1943–1948 hat Dallapiccola sein zweites Bühnenwerk *Il Prigioniero* (un prologo e un atto) komponiert.
- 1950 hat Dallapiccola *Job*, eine *sacra rappresentazione* aus dem *Buch Hiob* komponiert.
- 1956 sind zwei Laude von Jacopone da Todi (? 1306) für das *Concerto per la notte di Natale dell'anno 1956* für Kammerorchester und Sopran benutzt worden.
- 1971 ist *Commiato* (Abschied) für eine Sopranstimme und ein Kammerensemble entstanden. Für dieses letzte Werk Dallapiccolas wurde nochmals der Text einer *Lauda* aus dem 13. Jahrhundert verwendet.

Im kompositorischen Schaffen Dallapiccolas haben sich die *Laudi* allmählich entwickelt und sind das Fundament seines ersten Bühnenwerks geworden. Von den *Laudi* über die Oper hat Dallapiccola eine neue Gattung erreicht: die *sacra rappresentazione „Job“* (1950). Die *Lauda*-Texte *in volgare* stellten für Italien die Anfänge der volkstümlichen religiösen Lyrik dar. Als musikalische Gattung kennzeichneten sie die Geschichte des italienischen geistlichen Liedes ab der

zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts⁷⁴. Ihr Ursprung lag in der religiösen Volksbewegung des 13. Jahrhunderts (Franz von Assisi); deswegen wurden diese von der Liturgie weniger beeinflusst. Diese Begebenheit hatte einen starken Einfluss auf ihren musikalischen Stil. Anstatt komplexer polyphoner, mit der lateinischen Liturgie verbundener Textvertonungen innerhalb der Messe wie auch in den Motetten hält die *Lauda* sich an einen einfacheren syllabischen und akkordischen Stil, und zwar auch in ihren komplexeren mehrstimmigen Erscheinungen ab dem 15. Jahrhundert. Im 16. Jahrhundert teilte die *Lauda* die Entwicklung und das Schicksal der *Frottola*, wie etwa die *Frottole* und die *Laudi* von Marchetto Cara und Bartolomeo Tromboncino in der Petrucci-Handschrift von 1508/9 bezeugen. In diesen war der Unterschied zwischen weltlichem und geistlichem Stil schwer zu erkennen. Kennzeichnend in Hinblick auf ihre Beziehung zur *sacra rappresentazione* und zur Oper war die sozio-religiöse Funktion und Stellung der *Lauda* folgende: sie wurde ausschließlich für die Andachten der *Laudesi*-Bruderschaften und der *Disciplinati*-Gesellschaften für die *Esercizi spirituali* benutzt und entwickelte sich in Verbindung mit diesen. Als Erscheinung der Geisslerbewegung um 1260 in Mittelitalien erklang sie bei *Laudesi* und bei den öffentlichen Umzügen der Bruderschaften. Die *Dialoghi-Laudi* führten zum geistlichen Spiel Italiens und weiter zum Oratorium. Aus diesen *Laudi dialogate* in Toskana entwickelten die *Laudesi*-Bruderschaften echte bühnenspezifische Gattungen; vor allem wurden die *sacre rappresentazioni* inszeniert und aufgeführt (Feo Balcani 1410–1484). Durch Emilio de' Cavalieris *Rappresentazione di Anima et di Corpo* nahm die Entwicklung der *Laudi* an den Anfängen der Oper in Rom um 1600 aktiv teil. Der Übergang von den einstimmigen zu den mehrstimmigen Laude geschah anfänglich im *Trecento* nicht durch Neukompositionen, sondern durch die Benutzung der *Lauda*-Texte für *travestimenti spirituali*, das heißt die Kontrafakturen weltlicher mehrstimmiger Werke, ein Verfahren, welches von Dallapiccola später für *Volo di notte* umgekehrt verwendet wurde. In seiner ersten Oper wurden die geistlichen Texte der *Laudi* durch Weltliche ersetzt; während die Musik der *Laudi* für sein Bühnenwerk unverändert benutzt wurde.

Die unvollendete *Rappresentazione* wurde von Dallapiccola nicht als *sacra rappresentazione*, sondern als *dramma per musica* bezeichnet. Ähnlich kann man über das Werk von Emilio de' Cavalieris urteilen, wie Kirkendale (2001) in einer ausgedehnten und wichtigen Untersuchung bewiesen hat:

„With reference to ‚Anima et Corpo‘ I use the term ‚opera in a broad sense, for a stage work divided into acts and set entirely to music, with scenery and costumes, but in this case with less dramatic action and declamatory style than rather early operas. The text might be

⁷⁴ Siehe in MGG: *Lauda*, *Rappresentazione Sacra*, *Oratorium*.

designated also as a sermon in dialogue, interspersed with (choral) hymns. Cavalieri's work, with its combination of medieval content and innovative music, is an 'unicum' conceived for the Anno Santo, without antecedents or imitations – even in the Congregation of the Oratory – notwithstanding its roots in a variety of traditions. The music of the 'esercizi' of the Congregation continued to be lauds well after his death, and the earliest oratorios and their direct forerunners had biblical rather than allegorical texts. Though his 'Anima e Corpo' is less closely related to other early operas than his pastorals were, it employs many of the same devices as these earlier staged works of his". (Siehe: Kirkendale 2001, S. 293).

Ich bin nicht in der Lage, die tatsächlichen historischen und musikalischen Kenntnisse von Dallapiccola gegenüber der *Rappresentazione* von E. de' Cavalieri in den dreißiger Jahren zu untersuchen⁷⁵. Trotzdem bin ich der Meinung, dass er nicht zufälligerweise mit diesem Werk seinen Weg zur Oper unternahm: Dallapiccola stand die Partitur der *Rappresentazione* zur Verfügung, und seine weite historische und musikalische Ausbildung erlaubten ihm, dieses Werk tiefgreifend zu verstehen:

- Seine musikalische Ausbildung in den italienischen Konservatorien, vor allem in Florenz, hatte das Studium der alten italienischen Musik zum Schwerpunkt;
- Seine Kenntnisse und Fähigkeiten, die alten italienischen Partituren zu lesen, erlaubten ihm, eine Bearbeitung für die moderne Bühne des *Il ritorno di Ulisse in patria* von Monteverdi, 1942 in Florenz aufzuführen;
- Im Vorwort „A' Lettori“ E. de' Cavalieris zur *Rappresentazione*, waren schon alle historischen, stilistischen und dramaturgischen Elemente enthalten und beschrieben, welche für das Werk kennzeichnend waren.

Kirkendale fasst alles zusammen und behauptet, dieses Werk sei (Kirkendale 2001, S. 293):

- die erste Ausgabe einer Monodie;
- die erste vollständig gedruckte Oper;
- die erste geistliche Oper;
- die erste in Rom aufgeführte Oper;
- die erste Dramaturgie der Oper: er bezieht sich auf das Vorwort;
- die erste Aussetzung eines bezifferten Basses;
- die erste Ausgabe in dieser Notation;
- und das erste vollständig als Partitur notierte Instrumentalwerk.

Der Text, die Musik, die Dramaturgie und die Notation der *Rappresentazione* von E. de' Cavalieri deuten auf die Absicht des Komponisten hin, eine neue Gattung für die Bühne zu schaffen. Gleichmaßen geschah es mit Dallapiccola durch die Benutzung der *Laudi* für *Volo di notte*, was deswegen primär in der Betrachtung dieses Werkes ist.

⁷⁵ Siehe Kap. 3.2, *Rappresentazione di Anima et di Corpo* (1932) und Fußnote 7.

Das hatte schon G. M. Gatti verstanden, als er im März 1950 Dallapiccola vorschlug, eine *sacra rappresentazione* zu komponieren: er ging davon aus, dass er die *Tre Laudi* schon geschrieben habe⁷⁶! Der kompositorische Weg des Komponisten hatte sich schon klar herausgezeichnet.

6.2 Kurze Bemerkungen zu Definitionen von „Oper, Einakter, Kurzoper, Zeitoper und Literaturoper“ in Beziehung zu *Volo di notte*

Oper

Auf Deutsch wird der Begriff „Oper“ auf folgende Weise definiert (Siehe in MGG; Supplement 2008, S. 623): „*diffuser Name für unterschiedliche Formen des europäischen bzw. europäisch geprägten musikalischen Theaters ab 1600.[...]. Die Verwendung des Begriffs ist [...] durch pragmatischen, zuweilen auch polemischen Sprachgebrauch [gekennzeichnet]*“. In Italien wurde der Begriff *opera* seit Anfang des 17. Jahrhunderts literarisch für Theaterwerke aller Art, musikalisch für ausgestattete Bühnenwerke verwendet, obwohl für letzteres das Musikalische als Zusatz, genau angegeben wurde: *opera musicale* oder *opera in musica*. Dazu werden folgende Bezeichnungen verwendet: *favola in musica*, *dramma per musica*, *dramma musicale*, *melodramma*, *teatro in musica*.

Darauf fußend kann *Volo di notte* als *opera in musica* bezeichnet werden, da dieses Werk sich auf ein traditionelles Libretto stützt, dessen Struktur für die Bühne spezifisch umgearbeitet worden ist, obwohl seine literarische Quelle, ein Roman, nicht zur Theaterliteratur gehört. Das Libretto von *Volo di notte* ist in Prosa verfasst. Eine Operngattung oder ein Operntypus wird nicht von einzelnen unveränderlichen Merkmalen in Bezug auf Inhalt, Form, Musik und ihr Bühnenbild bestimmt, sondern besteht aus Konstellationen verschiedener Elemente, welche vor allem im 20. Jahrhundert in den Werken nie gleichermaßen vorkommen.

Im Fall von *Volo di notte* ist die Präsenz musikalischer Eigenschaften und Aspekte aus der monteverdischen Tradition, sowohl in der Dramaturgie als auch im Gesang und in der Musik, konstant und bedeutend. Trotzdem bleibt die Gattungsdefinition für dieses Werk sehr komplex. Es handelt sich weder um eine *favola* noch um eine *commedia*: es wird ein Drama dargestellt, in dem das Schicksal eines „Tyrannen“ (Rivière) dargestellt wird. Die Dramatik der Chöre kann als musikalisches Ausdrucksmittel der *tragedia* angesehen werden. Im Gegensatz dazu kann man behaupten, dass die Chöre in *Volo di notte* am Drama aktiv teilnehmen und deswegen eine andere Funktion als in der Tragödie ausüben. Aber die Art, in der dieses Drama auf der Bühne musikalisch dargestellt wird, ist widersprüchlich. Einige

⁷⁶ Siehe: *Job*, in PM S. 444-445.

Aspekte dieser Oper gehören eher zur *commedia* oder zur *opera buffa*, andere zur *tragedia*: der Monolog von Rivière in der Szene I kann die Funktion eines *Prologo* haben (siehe Kap. 7.3.1 *Preludio und Scena I*), und in der gleichen Szene ist die Episode von Rivière und Leroux – welche mit einer oxydierten Achse in der Hand über Liebe reden, während im Hintergrund die Jazz-Musik und der Refrain einer *Canzonetta d'amore* gespielt und gesungen werden – zum Teil tragisch und zum Teil eher komisch. Hat *Volo di Notte* ein „*lieto fine*“? Das Drama des Piloten Fabien endet in der Szene V mit seinem tragischen Tod. Die „eigentliche Handlung“⁷⁷ hingegen vollzieht sich am Ende der Szene VI: die Nachtflüge werden nicht unterbrochen (= *lieto fine*), was zur Todesursache anderer Piloten führen wird. Rivière muss deswegen die Kette seines schweren Sieges tragen (= kein *lieto fine*). „*Ein Komödienende, das nichts offen lässt, ist keines*“ behauptet Dahlhaus (S. 539): in *Volo di Notte* bleibt man hoffnungslos.

In Bezug auf die Handlung unterscheidet Dahlhaus (1988/2001, S. 467) zwischen der „erzählbaren Handlung“ und der „musikalisch realisierten Handlung“. Für die Letztere ist die komplizierte Vorgeschichte zu einem großen Teil gleichgültig: „*die Realisierung durch Musik ist vielmehr in der italienischen Oper – im Unterschied zum Wagnerschen Musikdrama – an die szenische Präsenz der Dargestellten gebunden und unterscheidet sich dadurch prinzipiell von der Realisierung durch Sprache, die in einem Schauspiel auch nicht Präsenzes zum Bestandteil des Dramas werden lässt. (In der Tragédie classique ist sogar der größere Teil der Handlung lediglich sprachlich und nicht szenisch gegenwärtig)*“. In den Arien, Duetten und Ensembles werden musikalisch und szenisch die Affekte und Affektkonflikte realisiert, welche das „eigentliche“ Musikdrama darstellen. Deswegen sollte „*die dramaturgische Analyse einer Oper [...] zu zeigen versuchen, wie eine primär musikalisch, als Drama der Affekte konstituierte Handlung sich auf eine Fabel oder Intrigue stützt, um szenische Gestalt anzunehmen*“ (S. 467), und nicht umgekehrt.

Ist *Volo di notte* eine italienische Oper? Obwohl Arien und Duette nicht in geschlossenen Formen vorhanden sind, sondern durchkomponiert werden, wird ihre Funktion in diesem Werk gegeben: sie realisieren musikalisch Affekte und Affektkonflikte und stellen die „musikalisch realisierte Handlung“ dar. Zusätzlich werden verschiedene Deklamationsarten angewendet, darunter der Sprechgesang, welche gleichzeitig mit gesungenen Teilen (wie Monologen und der *Canzonetta*) oder allein in Verbindung mit dem Orchester auftreten. Diese können musikalisch sowohl die „erzählbare“ Handlung, als auch die Affekte der Charaktere darstellen: der Bezug zwischen dem Dramatischen, dem Theatralischen und dem Musikalischen kann sich in diesem Werk fortlaufend verändern, was weit über die italienische

⁷⁷ Siehe Dahlhaus 1988/2001, ab S. 467, *Die Dramaturgie der italienischen Oper*.

Operntradition hinausgeht und sich an diejenige des Musikdramas nähert. In der Szene III zum Beispiel wird die Handlung durch die Wetterberichte des Funkers erzählt und gleichzeitig in Verbindung mit der Verzweiflung von Rivière „*Guai se mi abbandono*“ dargestellt.

Der Bezug zwischen dem Text/Drama und der Musik, welche das Verhältnis zwischen Deklamation und Gesang sowie das Problem ihrer dramatischen Begründbarkeit einbezieht, unterscheidet die Entwicklung der italienischen Oper im Gegensatz zur Französischen ab der Mitte des 17. Jahrhunderts historisch. Die Deklamationsarten bei Dallapiccola haben aber weder historisch noch geografisch französische Wurzeln, sondern sind mit der Zweiten Wiener Schule des 20. Jahrhunderts, ursprünglich mit *Pierrot lunaire* von Schönberg (kein Bühnenwerk!), verbunden. Man sollte trotzdem in diesem Zusammenhang den direkten Einfluss von Debussys *Pelléas und Mélisande* (Uraufführung 1902) auf Dallapiccola nicht unterschätzen. Die Oper als Gattung hat im 20. Jahrhundert ihre „Reinheit“ verloren und entwickelt sich in Verbindung mit anderen musikalischen – aber auch außermusikalischen – Formen, Gattungen und Kontexten. In *Volo di notte* kann man sowohl auf die Verwendung der geistlichen *Laudi*, als auch auf das Vorhandensein von Instrumentalformen und polyphonen Verfahren hinweisen, welche eigentlich mit der Oper nicht verbunden sind.

„[...] die Oper ist gleichzeitig mit dem Drama der Neuzeit – dem Drama Shakespeares und Racines – entstanden [...], [...] bei dem Entwurf einer Dramaturgie der Oper orientiert man sich am Schauspiel des 17. bis 20. Jahrhunderts [der Renaissance, des Klassizismus und des Realismus] und nicht an der Trag die oder dem mittelalterlichen Mysterienspiel“ (Dahlhaus 1988/2001, S. 469).

Im Lauf des 20. Jahrhunderts wird immer deutlicher, dass ein Bühnenwerk ausschließlich durch seine Dramaturgie gekennzeichnet wird. Diese kann immer neu aufgebaut werden. In diesem Zusammenhang kann man auf die Behauptung Dallapiccolas hinweisen – welche von Busoni übernommen worden ist⁷⁸ –, dass nicht eine Form, sondern nur ein Prinzip musikalisch und stilistisch entwicklungsfähig ist. In einer Oper sind sowohl „die Form“ als auch „das Prinzip“ vorhanden: die Erste entsteht aus der Entwicklung des Zweiten. Die Beziehung zwischen Form und Prinzip, welche mehrere und unterschiedliche Bestandteile der Oper miteinbezieht und diese konstant in Bewegung hält, wirkt sich auf die Dramaturgie des Werks aus. Diese kann einfach als die Art beschrieben werden, in der ein Drama musikalisch auf der Bühne dargestellt wird. Das Prinzip in *Volo di*

⁷⁸ Siehe das Zitat von Dallapiccola 1940 im Kap. 3.1, *Die Werke von Luigi Dallapiccola vor „Volo di notte“*.

notte könnte folgendes sein: eine Literaturoper zu komponieren, deren Libretto aus dem Roman von Saint-Exupéry übernommen und wörtlich zitiert wird, deren Handlung aber musikalisch frei und neu realisiert wird. Dafür benutzt Dallapiccola kompositorische Verfahren, welche zu unterschiedlichen Operntypen und Gattungen gehören: zum Musikdrama, zur italienischen Oper, zur expressionistischen Oper, aber auch zur Instrumentalmusik und zur geistlichen Musik (den *Laudi*). Die musikalische Form entsteht durch die Annäherung von musikalischen Elementen aus der modernen und alten Musikgeschichte. Das Kapitel 7 dieser Arbeit stellt den Versuch dar, die Komplexität der Dramaturgie in *Volo di Notte* zu beschreiben.

Musiktheater, Oper, musikalisches Drama

Dahlhaus verzichtet auf eine genaue Definition (siehe Dahlhaus 1988/2001, S. 477–480). Es geht um den Bezug zwischen dem Theatralischen, dem Dramatischen und dem Musikalischen in einem bestimmten Werk. *In der Oper haben das Theatralische und das Dramatische gleiches Recht: ein Recht, das ihnen die Musik verleiht [...]* (S. 479). Das Problem liegt in der falschen Benutzung dieser Begriffe: „Musiktheater“ wird sowohl als „Oberbegriff“ für *Oper, Operette, Musical, Melodrama, Ballett* und *Instrumental Theater*, als auch als Gegenbegriff zu *Oper* verwendet (S. 478). Es ist notwendig, das musikalische Drama von den großen Bereichen der Oper und des Musiktheaters abzugrenzen, um den zentralen Gegenstand der musikalischen Dramaturgie zu bestimmen. *„Als musikalischem Drama liegt der Oper [...] die Idee zugrunde, dass sich zwischenmenschliche Konflikte und Auseinandersetzungen in Formen, die substantiell musikalisch sind, szenisch darstellen lassen“.* (S. 479).

Dallapiccola schreibt 1942 in der Zeitschrift *Letteratura* über *Volo di notte*: *„Se nel melodramma l'azione si svolgeva durante i recitativi e si interrompeva via via nei momenti di stasi liriche, musicalmente espresse nelle arie, nei duetti, nei concertati, ecc., nel dramma musicale [...], com'è concepito modernamente, il "crescendo" è espresso con un'azione serrata e continua. I sentimenti dei personaggi vengono quindi espressi durante tutta la trama e non c'è bisogno di un punto fermo per conferire loro una espressione particolare“* (siehe Kap.8.1: 1942, in: *Letteratura*).

Dramaturgie der italienischen Oper und Literaturoper⁷⁹

Die These von Dahlhaus ist folgende (siehe: Dahlhaus 1988/2001, S. 467–477): *„in der Oper ist die Musik primär, die das Werk konstituiert, und zwar das Werk als Drama“* (Dahlhaus 1988/2001, S. 467). Der Dramaturgie wird deswegen folgende Aufgabe gegeben: *„die Beziehungen der Musik zu den übrigen Teilmomenten des zusammengesetzten Kunstwerkes als Hierarchie mit variablen Über- und*

⁷⁹ Siehe Dalhaus, 2005/1983.

Unterordnungen zu bestimmen. [...] Die Relation (die Nähe und Ferne) der Musik zur Fabel oder Intrige, zur Ideenstruktur, zur Konfiguration der Personen, zu den szenischen Aktionen, zur agierenden oder expressiv-kontemplativen Sprache, zur ‚inneren Handlung‘ und zum Bühnenbild wird sich [...] als extrem verschieden erweisen (S. 470). Zwischen den musikalisch-dramatischen Strukturmerkmalen bestehen sowohl Divergenzen als auch Affinitäten; deren Darstellung und Erklärung bildet eine der zentralen Aufgabe einer musikalischen Dramaturgie. Die methodologischen Prämissen, von denen man ausgehen muss, stehen allerdings einstweilen nicht fest“ (S. 475). Man kann deswegen nicht immer die Dichotomie als Methode benutzen. Dahlhaus bevorzugt die Konstruktion von Idealtypen [„romantische Oper“, „Opéra comique“, usw.], welche durch keine systematische Geschlossenheit gekennzeichnet werden, sondern als „Hilfsmittel zur begrifflichen Erfassung einzelner Werke“ benutzt werden können. Die einzelnen Werke konkretisieren sich historisch vor allem als „Modifikationen von Idealtypen“. Man kann eine feste Grenze in der Verwendung eines Idealtypus-Begriffs nie sinnvoll ziehen: „und man kann darüber streiten, ob die Tatsache, dass der Text einer ‚Literaturoper‘ – einer Oper, die ein Schauspiel wörtlich, wenn auch kurz, als Libretto benutzt – gewöhnlich Prosa ist“ (S. 476–477). Zusätzlich ist aber der Verzicht auf die Herstellung eines Idealtypus strikt zu vermeiden, auch wenn es sich um Werke des 20. Jahrhunderts handelt, deren Konfigurationen von musikalisch-dramatischen Merkmalen generell weniger strikt als im 18. Jahrhundert gekennzeichnet sind.

Der Begriff „Literaturoper“ kann auch auf *Volo di notte* angewendet werden, obwohl die Tatsache, dass Teile des ursprünglichen Romans wörtlich zitiert werden, sekundär ist für das Werk selbst, da der neue umgearbeitete Librettotext und die Musik für die einaktige Dramaturgie der Oper im Vordergrund stehen. Dieser Operntypus wird erstmals um 1860 in Russland in Verbindung mit Musorgskij historisch betrachtet, dessen *Die Heirat* „das früheste Dokument musikalischer Prosa in der Operngeschichte“ ist (Dahlhaus, 2002/1982, S. 190). Die folgende Definition von Literaturoper ist nur scheinbar deutlich: „*ein Werk mit Libretto aus einem vorliegenden literarischen Text (meist Drama, aber auch Erzählung, Roman und sogar Essay), dessen ästhetische Struktur in der Opernpartitur kenntlich bleibt*“ (siehe: Schreiber 2005, S. 126. Für die Definition von Literaturoper, siehe auch Hanns-Werner Heister, in: Mauser 2002, S. 315 und folgende).

Die Benutzung des Romans von Saint-Exupéry für sein Libretto stellt Dallapiccola vor große praktische Probleme. Der französische Schriftsteller selbst ist der Meinung, dass sein Roman für eine Oper ungeeignet sei. Die dramaturgischen Lösungen von Dallapiccola verändern teilweise – aber nicht grundsätzlich – die

„szenisch dargestellte Handlung“ des Romans. Die Prosa anstatt Versen im Libretto wirkt in diesem Werk meistens „literarisch“, aber vor allem „realistisch“.

Da die Bedeutung der Affekte und Affektkonflikte in der italienischen Oper zentral ist, werden *„einige andere musikalisch-dramatische Mittel entweder in den Vordergrund oder an die Peripherie gedrängt:*

- I. *Ist szenische Musik als Stütze spektakulären Tableaux [...] relativ selten [...];*
- II. *Das Lied [bleibt] peripher [in der Opera buffa und in der Opera seria ...].*
- III. *[Die] Tendenz zur ‚Couleur locale‘ [ist] in der italienischen Oper schwächer [...].*
- IV. *Die Leitmotivtechnik [wird in der italienischen Oper] nur in geringem Maß adaptiert [...].*

Dagegen gehören das gestische Moment und die Gleichzeitigkeit von Heterogenem im Ensemblesatz zu den wesentlichen Eigentümlichkeiten der italienischen Oper [...]“ (Dahlhaus 1988/2001, S. 474–475).

Alle diese Eigenschaften können für *Volo di notte* gelten, obwohl die *Ensembles* in dieser Oper nicht im traditionellen Sinn vorhanden sind: zwei verschiedene Episoden mit verschiedenen Charakteren werden gleichzeitig auf der Bühne dargestellt; diese verlaufen aber musikalisch unabhängig voneinander. In diesen kontrastiert vor allem der Sprechgesang musikalisch mit dem Gesang.

6.2.1 Die Definitionen von Dallapiccols *Volo di notte* in den Theatern und in den Zeitungen

Konkreter und für *Volo di notte* kennzeichnender ist eine pragmatische Annäherungsweise für die Bestimmung der Benennung von *Volo di notte*. Die Hauptfragen können folgende sein: wie hat Dallapiccola sein Bühnenwerk benannt, und wie wurde dieses in den Theatern und in den Zeitungen jener Zeit beschrieben und erfasst? Im Kapitel 8 dieser Arbeit werden die Rezeptionsgeschichte des Werkes und die Stellung Dallapiccolas gegenüber *Volo di notte* gründlich analysiert und zusammengefasst. Dallapiccola vermeidet die Benutzung des Wortes „opera“ (Oper) in Bezug auf *Volo di notte*: mit diesem Werk hat er keine neue Gattung für die Bühne schaffen wollen; für ihn existiert das Problem „Theater“ nicht.

„Scrivendo quest'opera moderna non ho inteso minimamente di ‚riformare‘ il teatro, né di risolvere la sua cosiddetta ‚crisi‘, né di rifarmi al melodramma. Protesti chi vuole e come vuole ma io non credo al ‚problema opera‘. [...]. Continuo a credere che ogni opera debba costituire un problema per sé stante (e così anche per ‚Volo di notte‘) a meno che il per ‚problema opera‘ non si voglia intendere un nostalgico desiderio di ritornare alla ‚formula‘.“ (Dallapiccola in *Scenario* 1940, vor der Uraufführung von *Volo di notte*; siehe: Dallapiccola 1940, S. 177).

„Non ho denominato ‚Volo di notte‘ né opera né melodramma. ‚Un atto‘ ho scritto, e non ho voluto specificare di più. ‚Opera‘ ha significato troppo generico; ‚melodramma‘, troppo definitivo; [...]“. (Dallapiccola 1940, in PM. S. 392–393).

Gegenüber dem Problem der Gattungsbestimmung in Hinblick auf *Volo di notte*, und vor allem auf die Benutzung des Funkers in der Szene V, behauptet Dallapiccola am 25. Oktober 1938 gegenüber La Stampa vor der Uraufführung des Werkes:

„Fu nel corso della discussione [anlässlich dem *Perséphone* von Strawinsky, welches vom British Broadcasting Corporation im November 1934 im Radio übertragen wurde] che mi sentii chiedere se, portato sul piano di opera moderna, lo storico Eumolpo di ‚Perséphone‘ non avrebbe potuto essere sostituito da un radiotelegrafista. [...]. Ma il radiotelegrafista di ‚Volo di notte‘ non è uno storico nel senso tradizionale della parola, bensì un personaggio come tutti gli altri“. Später 1940 fügt Dallapiccola ein (siehe in PM. S. 389): „Qualche cosa che può far pensare un po’ al Nunzio della tragedia greca e un po’ al Lincéo del ‚Faust‘, che – dall’alto della torre – osserva il barbàrico scempio della casa di Filemone e Bauci“.

Der Funker ist als praktische Lösung für ein bühnenspezifisches Problem zu sehen und nicht als Element für die Schöpfung einer theoretisch neu zu bestimmenden Operngattung. Am 17. Mai 1940 schreibt Bucchi in La Nazione:

„Il radiotelegrafista ha su per giù in ‚Volo di notte‘ la medesima funzione del ‚Nunzio‘ nella tragedia greca e dello ‚storico‘ nell’oratorio classico“.

Es wird zum ersten Mal auf die Beziehung zum Oratorium hingewiesen.

Für die öffentliche Benennung des Werkes habe ich im Anhang zu diesem Kapitel die Kombinationen der am gleichen Abend mit *Volo di notte* in den gleichen Theatern aufgeführten Werke und deren Benennungen zusammengefasst. Alle Musikkritiker übernehmen von Dallapiccola „un atto“, mit wenigen Ausnahmen (Wohlfahrt Frank, 22.5.1940: *Die einaktige Oper „Nachtflug“*. Auch die Partitur auf Deutsch von 1952 fügt für den Titel das Wort „Oper“ ein). *Volo di notte* wird in allen Ländern und Theatern als „(opera) in un atto“ bezeichnet.

Ich möchte auch auf das Werk von Casella *Il Deserto tentato* hinweisen, welches 1937 in Florenz zum ersten Mal inszeniert und auf dem Maggio Musicale Fiorentino vorgestellt wurde. Das erlaubte Dallapiccola, einen direkten Kontakt zum Werk herzustellen: einige Stellungnahmen des Komponisten könnten direkt als „Reaktion“ auf dieses Werk verstanden werden. Die Oper wird von Casella und von seinem Librettist Pavolini, dem Sekretär des *Partito Nazionale Fascista*, als *Mistero* bezeichnet. Die Benutzung einer religiösen Gattung aus dem Mittelalter, des *Mistero*, hilft einerseits der Betrachtung der „Handlung aus einer ideellen oder sogar sakralen Perspektive“, anderseits der Neubelebung eines vergessenen musikalischen Stoffes für die Operngattung (siehe Comisso 2006, S. 152–153).

„Unter dem Begriff ‚Mistero‘ verstand man, gemeinsam mit den Bezeichnungen ‚ordo officium‘, ‚processio‘, ‚versus‘, ‚historia‘, die innerhalb bzw. außerhalb des Gottesdienstes aufgeführten liturgischen bzw. paraliturgischen geistlichen Spiele: das ‚liturgische Drama‘, die ‚liturgische Feier‘, das ‚liturgische Spiel‘, das ‚geistliche Spiel‘ bzw. ‚Mysterienspiel‘. [...] Dieser Rückgriff auf eine frühe geistliche Gattung wurde durch Debussys Komposition ‚Martyre de Saint Sébastien‘ nach dem gleichnamigen ‚Mistero‘ von Gabriele D’Annunzio (1911) verstärkt“ (Comisso 2006, S. 153).

Die Benutzung von alten Gattungen wie *misteri* und *sacre rappresentazioni* ab 1909 in Italien wird eine Mode auch in Verbindung mit der Gattung Oper: Comisso zählt die wichtigsten auf. Die Tatsache, dass Dallapiccola ein paar Jahre nach dem *Mistero* von Casella bewusst und explizit auf diese religiösen Bezeichnungen verzichtet, obwohl seine Oper auf die Musik der geistlichen *Laudi* aufgebaut worden ist, könnte auf seine ästhetische Stellung in Bezug auf die Oper als Gattung hinweisen.

„Die weit reichende Innovation dieser Oper [*Volo di notte*] in Bezug auf die Flugthematik bestand vor allem darin, dass Dallapiccola das ‚Geschicht‘ [...] des Individuums (Fabien und Rivière) in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit stellt, das im unaufhaltsamen Rhythmus des Fortschritts und der zunehmenden Kollektivierung der Flugtaten während des Faschismus untergegangen waren“ (Comisso 2006, S. 152).

Da Dallapiccola in seiner kompositorischen Arbeit nicht an Formeln (an „*formule*“), sondern an Prinzipien glaubt, ist sein Verzicht auf jede musikalische Bezeichnung konsequent. Unleugbar ist aber auch folgendes: die Benutzung von Bezeichnungen, sowohl aus alten religiösen Gattungen, als auch aus der Oper, hätten sein Werk in ein Konzept eingezwängt, welches für das Verständnis des Werkes sehr negativ und einschränkend gewirkt hätte. *Volo di notte* ist auf drei *Laudi* aufgebaut, deren musikalische Eigenschaften stark auf die Dramaturgie des Werkes einwirken. Da im Mittelpunkt des Werkes das „Geschehen“ des Individuums, oder besser gesagt das individuelle Drama, steht – und zu demjenigen von Fabien und Rivière, möchte ich auch das von Frau Fabien, von Pilot Pellerin, von Leroux, von Robineau, von den Arbeitern und Angestellten im Chor, von den Beamten, und letztendlich das von Dallapiccola selbst, einbeziehen – und weil diese an die szenische Präsenz der Dargestellten gebunden ist, gehört dieses Werk, trotz seiner neuen musikalischen Sprache und Dramaturgie, zur italienischen Tradition der Oper. Beide musikalischen Aspekte, der weltliche und der geistliche, nehmen am Drama teil. In diesem Zusammenhang ist der Versuch Dallapiccolas in der Szene V (vor dem Tod des Piloten Fabien), das Problem der aristotelischen Einheit des Ortes durch die Verwandlung der Stimme des Funkers im Büro in diejenige des Piloten Fabien im Himmel zu lösen, als spezifisches dramaturgisches Verfahren zu verstehen; dadurch wird die szenische Präsenz des Dargestellten (Fabien) auf der Bühne bestätigt.

Im ersten Drittel des Jahrhunderts erscheinen neue Operntypen: der Einakter, die Kurzoper, die Kammeroper⁸⁰. Im Allgemeinen enthalten alle diese Bezeichnungen Eigenschaften welche in *Volo di notte* vorhanden sind. Der „Einakter“ war bei den Symbolisten beliebt und stellte die zentrale-dramaturgische Form des Frühexpressionismus dar. Obwohl in diesen Kontexten oft eine Reduktion der Personen auf zwei, eine Frau und einen Mann, sowie der Bühnenausstattung vorgenommen wurde, muss der „Einakter“ nicht mit der Kammeroper übereinstimmen, da darin die Benutzung des großen Orchesters nicht ausgeschlossen wurde. Ein „Einakter“ ist wahrscheinlich die beste Bezeichnung für das Werk von Dallapiccola, da diese sich nur scheinbar auf einen objektiven Parameter, die Zahl der Akte, bezieht: eigentlich betrifft diese vor allem die Einheitlichkeit und Intensivierung der Dramaturgie, welche sich in einem Akt vollziehen muss. Das hat mit dem Rhythmus des musikalischen Geschehens zu tun, welches in *Volo di notte* teilweise auch mit dem Rhythmus des Fortschritts, mit der Bewegung, mit der Geschwindigkeit verbunden ist. Diese Eigenschaften, in Verbindung mit der Jazz-Musik, und mit seinen inhaltlichen und szenischen „zeitgemäßen“ Requisiten (dem Flugzeug, den Bürotischen mit Schreibmaschinen, dem Radio, den Angestellten- und Chefbüros) nähern das Werk der „Zeitoper“⁸¹ an. Zuwider spricht in diesem Zusammenhang die Benutzung von mittelalterlicher geistlicher Musik (*Laudi*) und von komplexeren polyphonen Verfahren: eine Gegenüberstellung von Archaik und Avantgarde, welche in anderen Bühnenwerken jener Zeit schon vorhanden war (siehe zum Beispiel die Überlegungen in Bezug auf Bartoks *Blaubart* von H.-W. Heister, in Mauser 2002: S. 83–84).

„Kurze Oper“ hingegen ist für das Werk ästhetisch ungeeignet: für Dallapiccola handelt es sich nicht um eine quantitative, sondern um eine qualitative Werkdauer. Durch eine einfache Benennung wie „Einakter“ bleiben viele Eigenschaften dieses Werks versteckt, welche direkt vom Publikum im Theater entdeckt werden müssen. Da in diesem komplexen Werk verschiedene Interpretationsebenen vorhanden sind (siehe Kapitel 7) und diese aus der persönlichen Wahl einer privilegierten Perspektive von der Werkdeutung abhängig sind, überlässt die neutrale Bezeichnung „Einakter“ dem einzelnen Zuschauer eine gewisse und notwendige Freiheit in der Rezeption des Werkes, was für *Volo di notte* wesentlich ist.

⁸⁰ Siehe Hanns-Werner Eister, in: Mauser 2002, S. 202 und folgende

⁸¹ Siehe Hanns-Werner Eister, in: Mauser 2002, S. 218.

Anhang zu Kap. 6. Kombinationen von Bühnenwerken und ihre spezifischen Bezeichnungen in den verschiedenen Aufführungen von *Volo di notte*

Diese Tabelle ist dank folgender Literatur hergestellt worden:

- ACGV, Fondo Luigi Dallapiccola. [Scatole Verdi XLVII–XLVIII].
- Città di Trieste, Teatro Comunale G. Verdi, Ente Autonomo, Stagione lirica 1985–86, Elenco: „Tutte le rappresentazioni di *Volo di notte* e di *Marsia*“.
- Luigi Dallapiccola, *Volo di notte. Il Prigioniero*. 67° Maggio Musicale Fiorentino, Teatro del MMF, giugno 2004, S. 130–131: Elenco „Il teatro di Dallapiccola in Italia, 1940–2002“ di Giorgio Gualerzi.
- Teatro La Fenice di Venezia, [Stagione 1972–73?. Luigi Dallapiccola, *Volo di notte*, 28.3.1973]. Elenco: „Il Teatro di Dallapiccola in Italia (1940–1972)“ a cura di Giorgio Gualerzi e Carlo Marinelli Roscioni

Legenda:

Italienische Aufführungen	Aufführungen außerhalb Italiens	Radio- oder Fernsehübertragungen
---------------------------	---------------------------------	----------------------------------

Jahr	Stadt/Theater der 1. Aufführung	Kombinationen von Bühnenwerken an gleicher Aufführung.
1940	Firenze, VI MMF, Teatro La Pergola	Dallapiccola, Luigi: <i>Volo di notte</i> . Un atto. Busoni, Ferruccio: <i>Turandot</i> . Fiaba cinese in due atti.
1942	Roma, Teatro Reale dell'Opera	Dallapiccola, Luigi: <i>Volo di notte</i> . Un atto. Petrassi, Goffredo: <i>Coro dei Morti</i> . Madrigale drammatico. Busoni, Ferruccio: <i>Arlecchino</i> . Capriccio in un atto.
1949	Radioübertragung, Belgisches Nationales Radio-OMROEP	Dallapiccola, Luigi: <i>Volo di notte</i> . Oper in einem Akt.
1950	Paris, Théâtre des Champs-Élysées	Dallapiccola, Luigi: <i>Vol de nuit</i> . Opéra en I acte. Rameau, J.-Ph. <i>Castor et Pollux</i> «Scène funèbre». Rameau, J.-Ph. <i>Hippolyte et Arice</i> «La Chasse».
1951	Roma, RAI	Dallapiccola, Luigi: <i>Volo di notte</i> . Un atto.
1952	Freiburg im Breisgau (D), Städtische Bühne	Dallapiccola, Luigi: <i>Nachtflug</i> . Oper in einem Akt. Genzmer, Harald: <i>Kokua</i> . Ein Tanzspiel von W.M. Schede.
1953	Radioübertragung Belgisches Nationales Radio-OMROEP	Dallapiccola, Luigi: <i>Nachtvlucht</i> . Opera von L.D.
1954	Hamburg, Staatsoper	Dallapiccola, Luigi: <i>Nachtflug</i> . Oper in einem Akt.
1954	Radioübertragung, Schwedisches Radio	Dallapiccola, Luigi: <i>Nattflygning</i> . Oper in einem Akt.
1954	Düsseldorf (D), Städtische Bühne.	Dallapiccola, Luigi: <i>Nachtflug</i> . Oper in einem Akt. Mihalovici, Marcel: <i>Die Heimkehr</i> . Oper in einem Akt.
1954	Radioübertragung, Radio Monteceneri (CH)	Dallapiccola, Luigi: <i>Volo di notte</i> . Opera in un atto.
1955	Hamburg, Staatsoper (siehe 9.5.1954)	Dallapiccola, Luigi: <i>Nachtflug</i> . Oper in einem Akt. Schönberg, Arnold: <i>Erwartung</i> . Monodram.
1955	Graz (A), Vereinigte Bühnen.	Dallapiccola, Luigi: <i>Nachtflug</i> . Oper in einem Akt. Orff, Carl: <i>Der Mond</i> . Ein kleines Welttheater.
1955	Paris, Le Théâtre des Champs-Élysées =Hamburg 1954-55	Dallapiccola, Luigi: <i>Nachtflug</i> . Oper in einem Akt. Schönberg, Arnold: <i>Erwartung</i> . Monodram.
1956	Berlin (D), Städtische Oper	Dallapiccola, Luigi: <i>Nachtflug</i> . Oper in einem Akt. Peragallo, Mario: <i>Der Hügel (la Collina)</i> . Szenisches Madrigal. Sieben Epitaphe nach Edgar Lee Masters' Dichtung <i>Spoon River Anthology</i> .
1956	Radioübertragung	RAI [= Rom, 19.4.1951]
1956	Wuppertal (D)	Dallapiccola, Luigi: <i>Nachtflug</i> . Oper in einem Akt. Dallapiccola, Luigi: <i>Hiob</i> . Szenisches Oratorium. Dallapiccola, Luigi: <i>Marsyas</i> . Ballett.
1960	Radioübertragung, RAI	Due opere moderne in un atto: <i>Volo di notte</i> , di Dallapiccola e <i>La favola di Orfeo</i> di Alfredo Casella
1960	Paris (F). Théâtre Nationale de l'Opéra Comique	Dallapiccola, Luigi: <i>Vol de nuit</i> . Drame Lyrique en I acte. Landowski, Marcel: <i>Les Adieux</i> . Drame Lyrique en I acte et un tableau.
1962	Genève (CH), Grand-Casino.	Dallapiccola, Luigi: <i>Vol de nuit</i> . Opéra en I acte. Massé, Victor: <i>Les Noces de Jeannette</i> , Opéra-comique en 1 acte. Nouvelle version musicale de M. Pierre Cruchon.
1962	Stanford, Opera Theatre.	Dallapiccola, Luigi: <i>Night Flight</i> . The American première. Hindemith, Paul: <i>There and back</i> .
1963	Edinburgh (GB), King's Theatre	Dallapiccola, Luigi: <i>Night Flight</i> . An Opera in One Act. Ravel, Maurice: <i>L'Heure espagnole</i> . An Opera in One Act.
1963	Radioübertragung, RAI (= 22.4.1956)	Dallapiccola, Luigi: <i>Volo di notte</i> . Un atto. Petrassi, Goffredo: <i>Il Cordovano</i> . Opera in un atto.
1963	Fernsehübertragung, Ungarisches TV	Dallapiccola, Luigi: <i>Éjszakai Repülés</i> [Ungarisch?].

Jahr	Stadt/Theater der 1. Aufführung	Kombinationen von Bühnenwerken an gleicher Aufführung.
1964	Firenze, XXVII MMF, Teatro Comunale	Dallapiccola, Luigi: <i>Volo di notte</i> . Un atto. Schönberg, Arnold: <i>Die Erwartung</i> . Bartok, Bela – Molloss, A. M.: <i>Il Mandarin meraviglioso</i>
1964	Milano, Teatro alla Scala	Dallapiccola, Luigi: <i>Volo di notte</i> . Un atto. Schönberg, Arnold: <i>L'Attesa</i> . Petrassi, Goffredo: <i>La follia di Orlando</i> .
1965	Braunschweig (D), Staatstheater	Dallapiccola, Luigi: <i>Nachtflug</i> . Oper in einem Akt. De Falla, M.: <i>Meister Pedros Puppenspiel</i> . Oper in einem Akt. Strauss, Richard: <i>Macbeth</i> , Ballett.
1965	Zürich (CH), Opernhaus	Dallapiccola, Luigi: <i>Nachtflug</i> . Oper in einem Akt. Dallapiccola, Luigi: <i>Der Gefangene</i> .
1966	Tokio (J), Metropolitan Festival Hall, The Fujiwara Opera	Dallapiccola L.: <i>Volo di notte (Night Flight)</i> . Opera in One Act. Strawinsky, Igor: <i>Oedipus Rex</i> . Opera in two Acts.
1966	Fiume – Rjeka (Yu)	Dallapiccola, Luigi: <i>No ´cni Let</i> , Opera jednocinka. Bartok, Bela: <i>Modrobradov Dvorac</i> , Opera jednocinka.
1967	Palermo, Teatro Massimo	Dallapiccola, Luigi: <i>Volo di notte</i> . Malipero, Gian Francesco: <i>Sette Canzoni</i> . Petrassi, Goffredo: <i>Il ritratto di Don Chisciotte</i> .
1967	New York, The Opera Theatre, Manhattan School of Music	Dallapiccola, L.: <i>Volo di notte (Night Flight)</i> . Opera in One Act. Dallapiccola, Luigi: <i>Piccola musica notturna</i> for Chamber Orchestra.
1969	Rumänien, Bukarest: Radioübertragung?	Dallapiccola, Luigi: <i>Zbor De Noarte</i> . Opera intr-un act. Lazar, Filip: <i>Concert dae Camera pentru Baterie si 12 Intrumente (prima Auditie)</i> . Bach, J. S.: <i>Concert in re minor pentru orga su Orchestra</i> .
1969	Lyon (F), Opéra de Lyon	Dallapiccola, Luigi: <i>Vol de nuit</i> . [?Stravinsky, Igor: <i>Histoire d'un soldat</i> .]
1972	Treviso, Teatro Comunale	Dallapiccola, Luigi: <i>Volo di notte</i> . Un atto. Dallapiccola, Luigi: <i>Il Prigioniero</i> . Un prologo e un atto.
1973	Venezia, Teatro La Fenice	Dallapiccola, Luigi: <i>Volo di notte</i> . Un atto. Busoni, Ferruccio: <i>Turandot</i> .
1975	Genova, Politeama Margherita	Dallapiccola, Luigi: <i>Volo di notte</i> . Un atto. [?]
1984	Genova, Politeama Margherita	Dallapiccola, Luigi: <i>Volo di notte</i> . Un atto. Petrassi, Goffredo: <i>Morte nell'aria</i> .
1986	Trieste, Teatro Comunale G. Verdi	Dallapiccola, Luigi: <i>Volo di notte</i> . Un atto. Dallapiccola, Luigi: <i>Marsia</i> . Balletto drammatico in un atto
2004	Firenze, Teatro Comunale	Dallapiccola, Luigi: <i>Volo di notte</i> . Un atto. Dallapiccola, Luigi: <i>Il Prigioniero</i> . Un prologo e un atto.

7. Die Dramaturgie und die Musik von Volo di notte

Einleitung

Volo di notte ist eine Oper in einem Akt nach dem Roman *Vol de nuit* von Antoine de Saint-Exupéry. Sie besteht aus sechs Szenen und einem Orchesterpräludium (it. = Preludio orchestrale). Die Angabe von Dallapiccola ist einfach *Molto tranquillo, serenamente*: er verzichtet auf eine genauere Formbezeichnung. Insgesamt zählt sie genau 1000 Takte (ungefähr 55 Minuten). Die Dauer und die Taktanzahl jeder Szenen sind unterschiedlich: von 6-8 Minuten der Szenen I-III zu 11-12 Minuten der Szenen IV-VI; von 70 Takten der Szene I zu 245 Takten der Szene II.

Innerhalb jeder Szene entstehen klare geschlossene Musikteile und -formen. Einige werden deutlich von Dallapiccola in der Partitur festgelegt:

- eine *Canzonetta Blues* in der Szene I;
- ein geschlossener Chorteil, der *Giubiloso, ma non troppo* (die *Lauda II*) in der Szene II;
- ein *Pezzo ritmico* in der Szene III;
- die Szene V ist ein *Corale, Variazioni, Finale*;
- ein *Inno* in der Szene VI.

Die Struktur der Szenen stammt aus dem Libretto: der Übergang von einer zu den folgenden kann musikalisch ohne deutliche Zäsuren entstehen.

Das *Movimento di Blues* in der Mitte der Szene I ist die erste musikalisch klar erkennbare Abtrennung innerhalb der ersten zwei Szenen. Dieses fügt sich für vier Takte in die Szene II vor dem Einsetzten des „*Giubiloso*“ ein, dessen geschlossene Form durch eine neue kontrastierende musikalische Struktur bestimmt wird. Seine Schlussakkorde (T. 168-175) trennen das *Giubiloso* vom zweiten Teil der Szene II deutlich ab, welche der Form nach sehr fragmentarisch und komplex ist. Von da aus geht man ohne eine klare musikalische Zäsur in die Szene III hinein, in der das Einsetzten des *Pezzo ritmico* sorgfältig vorbereitet wird (es beginnt mit einem *pppp* in der *Gran Cassa* und in den liegenden Bässen). Die Szene IV ist musikalisch und inhaltlich ein abgesonderter und einheitlicher Moment und trennt sich mit Deutlichkeit von den vorhergehenden Szenen ab. Das Gleiche gilt für die Szene V (*Corale, Variazioni e Finale*), hingegen besteht die Szene VI aus verschiedenen und nicht einheitlichen musikalischen Abschnitten.

Die ersten drei Szenen sind eng miteinander verbunden und bilden eine Einheit auch in der Handlung. Diese wird von zwei musikalischen Teilen vorläufig unterbrochen, der *Canzonetta Blues* und dem *Giubiloso*, in denen durch die Musik mehr Raum für die emotionale Erweiterung und die psychologische Vertiefung der Erzählung geboten

wird. Die Szene I verbindet sich mit der Szene V (am Tod von Fabien) und der Szene VI (an den Schlusstakten 976-1000) durch die Reprise der Takte 1-18. Die Szene IV und V haben eine wichtige Funktion für die Entwicklung des Dramas, hingegen stellt die Szene VI dessen Epilog dar. Diese Szene kann ein Beispiel solcher schon erwähneter Szenen sein, in denen verschiedenartige musikalische Perioden, Abschnitte und Teile nebeneinander gereiht werden: die Szene VI beginnt mit einem ausgedehnten Chorteil, einem lauten Jubel für die glückliche Ankunft des Flugzeugs; dieser endet mit einem *fortissimo* im T. 868. Die darauf folgenden zehn Takte in *piano* sind musikalisch verschieden: man teilt den Tod von Fabien mit. Es folgt darauf ein neuer ausgedehnter und andersartiger Chorteil mit klanglichem *Crescendo* bis zum *ffff gridato* und mit einer musikalischen und dramatischen Steigerung: zwei verschiedene tonale Motive werden in Verbindung mit kontrastierenden Motiven im Chor und im Orchester polyphon verarbeitet. Rivière wird vom Chor am Tod des Piloten Fabien schuldig erklärt: die Nachtflüge sollen aufgehoben werden. Auf das *fortissimo* folgt eine neue Periode in *pianissimo*: Rivière befiehlt den Abflug des Flugzeugs nach Europa. Es folgt darauf ein geschlossener Teil, der *INNO*, welcher zur Reprise der Szene I führt.

In *Volo di notte* werden verschiedene kompositorische Techniken benutzt und kombiniert. Neben der Anwendung von geschlossenen Formen innerhalb einer weiteren und komplexeren Szene geht die Anreihung von musikalisch differenzierten Perioden eher in die Richtung eines durchkomponierten Satzes. Außerdem ist die Technik der Variation eines Themas auch vorhanden, die wesentlich für die Szene V ist. Die Motive und die Zwölftonreihe können im Lauf der Oper bearbeitet werden. Bestimmte Episoden der Handlung werden von musikalischen Teilen mit einleitender Funktion eingeführt: neben dem Orchestervorspiel am Anfang der Oper findet man die *Introduzione al Movimento di Blues* in der Szene I ab T. 65, den Dialog zwischen den vier Beamten vor dem *Pezzo ritmico* der Szene III und das Gespräch zwischen Frau Fabien und Robineau vor dem *Duett* der Szene IV. In diesem werden vor allem musikalische Motive und Strukturen der einzelnen Szenen vorgestellt und entwickelt. Im Chorteil am Anfang der Szene VI werden neue Motive in Verbindung mit Motiven aus anderen Szenen melodisch und polyphon verarbeitet.

Der zweite Teil der Szene II nach dem Chorteil hat eine interessante „Zwiebelform“ mit einem Einachteltakt (aus einem *cis*) in der Mitte (wie im Auge des Wirbelsturms); auf das *cis* folgt die „krebsartige“ Reprise der Formteile, in der nicht die einzelnen Takte sondern die verschiedenen musikalischen Perioden oder Formteile rückwärts wieder vorgestellt und verarbeitet werden. Eine krebsartige formale Struktur ist auch am Ende der Oper vorhanden. Die Reprise des Orchestervorspiels entsteht durch die

Rückwärtsanreihung der musikalischen Teile: zuerst wird der Kanon I der Szene I gespielt, dann die ersten acht Takte der Oper.

Außerdem zeigt jede Szene eine besondere und reiche formale und musikalische Struktur. Diese wird in diesem Kapitel für jede Szene detailliert beschrieben.

Die Handlung

Rivière, Direktor einer südamerikanischen Fluggesellschaft, scena I:

„Io, io solo, Rivière, io solo non avrò riposo. E così sarà sempre. Sempre. L'arrivo degli aeroplani non sarà per me giammai la vittoria che chiude una guerra ed apre un periodo di pace; per me non è altro che un passo, uguale a mille altri; un passo verso il futuro⁸².“

Rivière, scena VI:

„Se avessi sospeso una sola partenza, la causa dei voli di notte sarebbe stata perduta. Ma, prevenendo i deboli, che domani mi sconfesseranno, spingo quest' altro equipaggio incontro all'ignoto... forse...forse verso la morte; certo verso il futuro. [...] Solo l'avvenimento in cammino ha importanza... [...]. Rivière il grande, Rivière..., solo..., trascina la catena...della sua...pesante...vittoria...'.(FINE)⁸³“

Die Handlung von *Volo di notte* vollzieht sich innerhalb dieser Monologe von Rivière, welche sowohl dem Roman als auch seiner italienischen Übersetzung fast wörtlich entsprechen⁸⁴. Dallapiccola schreibt nur zwei kleine Änderung hinzu: *„un passo verso il futuro“* und *„la catena (della sua pesante vittoria)“*. Das Wort *„futuro“* (die ‚Zukunft‘) verstärkt das moderne und realistische Bild der Nachtflüge; das Wort *„catena“* reißt uns in die Tiefe der Zeit, in einen sowohl physisch als auch geistig urtümlichen Zustand der Gefangenschaft. Auf einer Seite steht der Fortschritt,

⁸² *„Ich allein bleibe hier, wie immer, ich hab niemals Ruhe. Und so wird es auch bleiben. Immer. Die glückliche Ankunft der Flugzeuge ist für mich nicht wie ein Sieg, der einen Krieg beendet und eine friedliche Zeit herbeiführt, für mich ist das nur ein Schritt, genau so wie so viele andre, ein Schritt in die Zukunft“* (T. 42-56).

⁸³ *„Hätt'ich auf einem einzigen Start verzichtet, dann wäre die Sache der Nachtflüge verloren gewesen. Ohne Rücksicht auf die Schwachen, die mich ohnehin morgen verleugnen, führ'ich meine andere Mannschaft ins Ungewisse, oder, vielleicht in den Tod, aber bestimmt in die Zukunft. [...] Allein nur die kommenden Dinge haben Bedeutung! ... [...]. ‚Der grosse Rivière, der Sieger Rivière, einsam mit den schweren Ketten seiner hart erkämpften Siege‘... FINE,“* (T. 940 - 1000).

⁸⁴ - *„Mais Rivière n'aurait point de repos [...]. Il en serait toujours ainsi. Toujours [...]. L'arrivée des avions ne serait jamais cette victoire qui termine une guerre, et ouvre une ère de paix bienheureuse. Il n'y aurait jamais, pour lui, qu'un pas de fait précédant mille pas semblables. [...] Il vieillissait si dans l'action seul il ne trouvait plus sa nourriture [...]“*. (Saint-Exupéry, *Vol de nuit*, 1931, II, S. 29).

- *„S'il avait suspendu un seul départ, la cause des vols de nuit était perdue. Mais, devançant les faibles, qui demain le désavoueront, Rivière, dans la nuit, a lâché cet autre équipage [...]. L'événement en marche compte seul [...]. Rivière-le-Grand, Rivière-le-Victorieux, qui porte sa lourde victoire. FIN“*. (Exupéry, 1931, XXIII, S. 181-182).

welcher vor allem auf die Zukunft schaut, auf der anderen Seite steht unser Menschsein, dessen Gewissheiten nur in der Gegenwart liegen können.

Rivière arbeitet für den Fortschritt:

„Prendo gli uomini per lanciarli fuori da sé stessi, verso quella vita forte, che, con la sua gioia, con tutto il suo dolore, è la sola che debba essere vissuta“. Scena IV⁸⁵, T. 642-648.

Frau Fabien lebt für ihre Gegenwart:

„Io sono donna ed amo; io parlo in nome del mio grande amore. Voi, uomo, seguite l'idea. Ciascuno di noi parla in nome del suo mondo. Esistere non posso senza amore; [...]“. Scena IV⁸⁶, T. 652- 664.

Alle anderen (die Beamten, der Funker, die Piloten, die Arbeiter, die Meister, die Angestellte) befolgen die Regeln, beobachten und versuchen zu überleben. Als Chor schweigen sie: sie singen ausschließlich die Silbe *Ah!* Im letzten Kapitel versuchen alle erfolglos zu reagieren. Der Chor „spricht“: er singt einen Text. Zuerst äußert er sein Widerstreben Rivière gegenüber, dann gibt er nach und huldigt ihm.

Volo di notte inszeniert zwei verschiedene Welten und Weltanschauungen, welche unversöhnlich erscheinen.

Nur der Pilot Fabien findet seinen Ausweg: er versucht mit seinem Flugzeug, die Sterne zu erreichen. Fabien verschwindet im Sternenlicht und stirbt:

„Scorgo le stelle! A costo di non ridiscendere, voglio raggiungerle. Tutto si fa luminoso: le mie mani, le mie vesti, le mie ali! [...] Sotto di me ... tutto è chiuso... Non abbiamo ... più essenza.“ Scena V⁸⁷, T. 807-839.

Die Handlung von *Volo di notte* besteht aus wenigen konkreten Taten und Ereignissen: ein paar Flugzeuge starten und landen. Sonst passiert nichts: man

⁸⁵ *„Ich führe Männer, dass sie über sich selbst hin auswachsen bis zu jenem starken Leben, das mit allen Freuden und auch mit allen Leiden allein den Namen Leben verdient“* (T. 642-648).

⁸⁶ *„Ich bin eine Frau und liebe und spreche im Namen dieser meiner Liebe. Da Sie ein Mann sind, so folgen Sie einer Idee. Jeder von uns beiden spricht im Namen seiner Welt. Ich kann nicht leben ohne Liebe; [...]“* (T. 652-664).

⁸⁷ *„Ich sehe die Sterne! Jetzt kann ich nicht mehr hinuntergehen, ich muss hinaufsteigen. Alles wird heller: meine Hände, meine Kleider, meine Flügel. [...] Unter mir ... alles verschwunden... Wir haben kein Benzin* mehr“* (T. 807-839).

„Essenza“ auf Italienisch bedeutet sowohl „Benzin“ als auch „irdisches Wesen“, „Essenz“. In seinem Roman schreibt Saint-Exupéry an einer Stelle: *„Il [Fabien] serre dans son volant le poids de la richesse humaine [...] qu'il faudra bien rendre ...“* (S. 153); an einer anderen Stelle: *„L'essence est-elle épuisée [...]“* (S. 166).

„Et c'est à cette minute que luirent sur sa tête, dans une déchirure de la tempête, comme un appât mortel d'une nasse, quelques étoiles. Il jugea bien que c'était un piège: on voit trois étoiles dans un trou, on monte vers elles, ensuite on ne peut plus descendre, on reste là à mordre les étoiles... Mais sa faim de lumière était telle qu'il monta“. XV, S.140-141. *„Fabien pensait avoir gagné des limbes étranges, car tout devenait lumineux, ses mains, ses vêtements, ses ailes [...]“.* XVI, S. 144-145 (Exupéry, 1931).

wartet in einem kleinen Büro und schaut auf den Flugplatz; auf diesem werden große und farbige Lampen ein- und ausgeschaltet. Das Licht und die Musik aus der Stadt, welche durch das offene Fenster ins Büro eindringt, begleiten das Warten der Gestalten. Die Handlung beginnt bei Sonnenuntergang und endet vor Tagesanbruch. Mit Ausnahme der dramatischen Auseinandersetzung von Rivière und Frau Fabien spielt sich das Drama außerhalb des Büros (im Himmel, mit dem Tod von Fabien) und in den inneren Konflikten jedes Charakters ab. Man „sieht“ das Drama nicht. Man „hört“ es durch die Stimme des Funkers (dieser wiederholt mit lauter Stimme die vom sterbenden Piloten übertragenen Meldungen), man erlebt es durch die persönlichen Überlegungen der Charaktere, man kann es vor allem durch den dramatischen Ablauf der Musik mitvollziehen.

7.1 Musikalische Strukturen, Formen und Satztechniken

7.1.1 Der Gesang

Im Gesang spiegelt die melodische Linie den Text rhythmisch wieder; sie ist fast ausschließlich syllabisch und durchkomponiert. Selten wird sie in mehr strukturierten und wiederholten rhythmischen Motiven organisiert. Das geschieht in den aus den *Laudi* stammenden melodischen Teilen (wie zum Beispiel im Chorteil der Szene II ab T. 115 und in der „Voce“ der Szene V in den T. 813-817) und in der *Canzonetta Blues*. Fast immer handelt es sich um „von außen“ importierte (von den *Laudi*) oder kommende (von der Stadt) Melodien; sie sind einfach zu erkennen und besitzen von einem dramaturgischen Gesichtspunkt aus eine wichtige Funktion: in der *Canzonetta Blues* zum Beispiel kontrastiert die Melodie der „voce interna“ musikalisch und inhaltlich mit dem Dialog von Rivière und Leroux. Beide sprechen von der Liebe, aber auf eine unterschiedliche und gegensätzliche Weise. Während die *voce interna* „die Liebe, die Freude der Welt“ auf eine traditionelle Art besingt, deklamieren die anderen zwei ihren Verzicht auf die Liebe durch kurze und freie Motive. Der Chorteil der Szene II, vor allem ab T. 115, ist auch als reiner Gefühlsausdruck für die glückliche Ankunft des Piloten Pellerin zu verstehen. Nochmals ist die Melodiebildung nicht frei, sondern rhythmisch und melodisch strukturiert.

Obwohl Dallapiccola das *Movimento di Blues* als *Refrain der Canzonetta* bezeichnet, sind weder in diesem noch in anderen Teilen der Oper *ritornelli* oder Da-capo-Arien vorhanden. Grundlegend wird die Textstruktur ohne Wiederholungen behalten. In der *Canzonetta Blues* ist auch ein zweites kleines Jazzorchester vorhanden: es ist die einzige Szene mit Bühnenmusik in der Oper.

Der Chor ist in der Szene II und in der Szene VI vorhanden und übt eine zentrale Funktion für die Entwicklung der Handlung aus. Die Chorteile sind musikalisch am

stärksten gegliedert strukturiert und bilden eine musikalisch geschlossene Einheit im Werk. Die Chormelodien werden anfänglich von liegenden Melodietönen gekennzeichnet und bilden harmonisch stark dissonante Akkorde. Im Gegensatz dazu stehen die darauf folgenden melodischen chromatischen Motive des Chors, seine Melodie in e-Moll aus der Szene II und sein modales polyphon verarbeitetes Motiv. In der Szene VI, wenn der Chor endlich das Wort ergreift und seine eigene Meinung äußert (ab T. 895 „*Non si faranno più i voli di notte*“), singen die Stimmen im Chor dieses modale Motiv in d-Moll, welches in allen Stimmen nachgeahmt wird. Hinzu kommt in der Szene VI auch ein Motiv aus der Melodie in e-Moll aus der Szene II. Die gleiche Melodie wird in Dur für den *Inno* wieder aufgenommen.

Im Gesang von *Volo di notte* wechseln verschieden aufgebaute Motiv- und Periodentypen einander ab: die ausgedehnteren und in verschiedene Phrasen gegliederten Motive bzw. Perioden und diejenigen, welche dem natürlichen und spontanen Sprechen entsprechen und der täglichen direkten Mitteilung dienen. Die enge Beziehung zur gesprochenen Sprache entsteht durch die Verwendung von verschiedenen Arten des Sprechgesanges (*Declamato*), deren Notation am Anfang der Partitur erläutert wird. Zwei extrem gegensätzliche Gesangsarten sind zum Beispiel in der Szene IV und am Ende der Szene VI zu beobachten: in der Szene IV entwickelt sich der Gesang in ausgedehnten und dramatischen Melodien, in denen die weiten melodischen Intervalle und die chromatischen Motive den dramatischen Textinhalt ausdrücken; am Ende der Szene VI dagegen wird der Gesang „*quasi senza timbro*“ deklamiert und löscht sich in den geflüsterten Worten von Rivière aus. Diese unterschiedlichen Arten des Gesanges und des Sprechgesanges können eine weitere Funktion haben: sie können den Gegensatz zwischen dem Inhalt des gesungenen Textes und dem wirklichen Seelenzustand eines Charakters hervorheben. Echte tonale gesungene Teile sind nicht vorhanden: diejenigen aus diatonischen und modalen (selten tonalen) gesungenen Motiven oder Perioden und eher freieren, aus Folgen von melodischen nicht tonalen Intervallen, wechseln einander ab. Dazu treten übermäßige Quartan oder kurze chromatische ausdrucksvolle Motive, wie das *Bach-Motiv*. Die Rückkehr zu Bach ist in mehreren Momenten des Werkes deutlich und hat ihren Ursprung in der Verwendung und Verarbeitung der Musik aus den *Tre Laudi*. Das Bach-Motiv tritt im Höhepunkt der Szene V in den Choralvariationen VI und VII nach der Kadenz ein, wenn Rivière das nun bevorstehende Treffen des Piloten Fabien mit dem Zyklon vorwegnimmt (Szene V ab T. 775, Rivière: „*Tutte le masse del suolo [...] cominceranno a danzare*“). Jedoch war dasselbe Motiv schon in der Krebsgestalt des Zwölftonthemas (T. 5-6) vorhanden: seine Herkunft ist deswegen die *Lauda I* (T.5-6 „*In voi dolze amore*“). In der Szene IV wird ein Motiv aus vier Tönen, welches

dem Bach-Motiv sehr ähnlich ist, schon am Anfang der Szene mehrmals wiederholt. Es stammt aus der *Lauda III*, T. 173: „*Perdonanza*“. Im *Tenebroso*-Teil der *Lauda III* ist das Bach-Motiv im T. 183 vollständig. Ähnliches geschieht in der Szene IV, welche die *Lauda* vollständig und besonders das *Tenebroso* ab T. 660 benutzt. Dasselbe Motiv dient auch zur gesungenen Darstellung des Wortes, zum Beispiel im T. 765: „*frana*“ (Erdsturz). Motive aus vier Tönen, in denen die melodische Richtung der Intervalle – aber nicht die einzelnen Intervalle – mit „Bach“ übereinstimmen, treten auch als wichtige Signale im Werk auf, obwohl sie mehrere Bedeutungen haben können. Im *Pezzo ritmico* ab T. 421 werden auch ähnliche Motive benutzt. Generell können sie als Variationen des Bach-Motivs betrachten werden.

Die Rückkehr zu Bach fügt sich in einen weiteren Kontext ein: die Benutzung von aus der Vergangenheit stammenden musikalischen Techniken und Materialien (siehe in 7.1.2 Die Musik). Dallapiccola schreibt darüber in einem Brief „*Il mio odio per il neoclassicismo (BISOGNA ritornare a Bach) era tale, che mi permisi questo atteggiamento cinico verso un testo religioso*“ (siehe Zanolini, 1974, S. 83). Diese „zynische Haltung“ Dallapiccolas gegenüber dem geistlichen Text der *Lauda* wird in *Volo di notte* behalten und extrem entwickelt.

Der Monolog von Rivière in der Szene I ab T. 38 wird von ausgedehnten und mehr gegliederten *Arioso*-Melodien gekennzeichnet. Hingegen wird die Erzählung des Piloten Pellerin in der Szene II mit einer gegensätzlichen kompositorischen Technik aufgebaut, und zwar der Zergliederung und Aneinanderreihung musikalisch verschiedener Motive und Perioden, welche gleichzeitig den Text und die Seelenzustände des Piloten musikalisch „erzählen“. Ein ähnliches Verfahren wird in dem *Pezzo ritmico* der Szene III benutzt: durch die Wetterberichte, welche vom Funker gelesen werden, entwickeln sich das Drama und die Musik. Die melodischen Motive und Perioden sind kurz und musikalisch nicht einheitlich: sie passen sich dem Text und der Situation an.

Die Szene IV besteht aus einem einleitenden Teil, dem Dialog zwischen Robineau und Frau Fabien, und aus dem Duett, in dem Rivière und Frau Fabien durch das Wort und den Gesang aufeinander stoßen. Die zwei Stimmen sind nie fähig, sich musikalisch zu treffen und sich zu überlagern, was in einem „gewöhnlichen und traditionellen“ Duett fast immer der Fall sein sollte (siehe 7.3.4 Szene IV). In der Szene I (ab T. 65 *Introduzione al Movimento di Blues*) und in der Szene II ab T. 238 hingegen, singen zwei Gruppen gleichzeitig, aber ohne dass eine in Berührung mit der anderen kommt. Die zwei Gruppen handeln auf der Bühne gleichzeitig aber unabhängig voneinander. Das geschieht noch in anderen Szenen. Die Zergliederung des Gesanges kennzeichnet auch die einleitenden Partien einiger Szenen, in denen man von Secco-

und Accompagnato-Rezitativen sprechen kann (siehe zum Beispiel die Szene I, III und IV). Die Szene II und VI beginnen mit dem Chorteil. Die Szene V mit dem Choral im Orchester, dessen anfängliche Verse von Secco-Rezitativen unterbrochen werden. Zusammenfassend kann man behaupten, dass die atonalen und kurzen Gesangsmotive in *Volo di notte* die Ungewissheit, Unsicherheit und Vernunftwidrigkeit der Charaktere oder der Situationen äußern. Hingegen zeigen die (tonalen/modalen aber auch die zwölftönigen) ausgedehnten und gegliederten Melodien den hohen Grad an Selbstbeherrschung der Charaktere und stellen ihre Fähigkeit dar, auch in schwierigen psychologischen Situationen rational zu denken und zu entscheiden (siehe Kap. 7.3, *Scena VI, Der Gesang und der Chor*).

Die Chromatik innerhalb der Melodie dient sowohl der Textausdeutung als auch dem Ausdruck von besonders schmerzhaften Gefühlen. Das gilt auch in den eher deklamierten als gesungenen Dialogen, wenn die Tonhöhe in der Notation noch angezeigt wird. Im Allgemeinen drücken die zwölftönig aufgebauten Melodien zwar komplexere und rationale Gedanken aus, aber auch mehr schmerzhaft und vernichtende Gefühle als diejenigen mit einem modalen Aufbau (siehe Szene IV, Frau Fabien).

Die Benutzung von pentatonischen Motiven oder solchen aus Ganztonschritten könnten auf Momente der Unterbrechung sowie Entfremdung von einem Kontext oder der Umwelt hinweisen. Das geschieht in der Szene V: man versucht sich mehrmals in Verbindung mit dem Piloten Fabien zu setzen, bis er endlich aus seinem im Zyklon vermissten Flugzeug antwortet (T. 723 „Viene dall'interno“; T. 733 „Fabien risponde: *„Ditemi qualche cosa, seguirò qualsiasi vostro consiglio. [...] Eppure c'è qualcuno che potrebbe indicarmelo.“*).

Dazu kann man noch auf die kurzen freien Motive hinweisen, welche tonal und rhythmisch „neutral“ wirken. Diese werden von den Angestellten gesungen, wenn sie sich sehr formell verhalten (siehe zum Beispiel ab T. 391 im *Pezzo ritmico*).

Der Gesang in *Volo di notte* ist syllabisch mit Ausnahme der *Canzonetta Blues*, welche überwiegend aus *Vokalismus* und Koloraturen besteht, und den Chorteilen, welche vor allem auf der lang gehaltenen Silbe „Ah!“ gesungen werden. Diese drücken irrationale Seelenzustände und freie Gefühle aus.

Szene I. In den Vordergrund treten die Unterschiede und Gegensätze zwischen verschiedenen Gesangsarten: diejenigen der einfachen und knappen Deklamation für die technischen Mitteilungen der Beamten; diejenigen der ausgedehnten modalen Melodien von Rivière; diejenigen der *Canzonetta Blues*, welche durch starke Verzierungen und Chromatik das „reine“ Gefühl der Liebe auf eine traditionelle aber doch übertriebene Weise darstellt, und diejenigen des Dialogs über die Liebe von

Rivière und Leroux, einer fast gesprochenen Deklamation mit weiten und chromatischen melodischen Intervallen und kurzen Motiven.

Szene II. Der Chor singt frei Motive aus lang gehaltenen Tönen, chromatische Motive und wiederholt mehrmals ein Motiv in e-Moll. Die Harmonik ist stark dissonant. Darauf folgt die Erzählung des Piloten Pellerin: seine Melodie besteht aus langen, in verschiedene musikalische Phrasen zergliederte Perioden. Seine Erzählung ist reich an Beschreibungen und gegensätzlichen Emotionen. Dazu werden auch pentatonische Motive benutzt. Die melodische Linie stellt sowohl den Seelenzustand von Pilot Pellerin als auch den Inhalt seines gesungenen Texts dar. Die Dialoge zwischen den Charakteren werden mit kurzen Motiven aufgebaut, welche sich melodisch – als Deklamation oder als Gesang – dem Text und der mehr oder weniger formellen Situation anpassen: die emotionale Verwicklung der Charaktere wird durch den Gesang mit einer ausdrucksvolleren melodischen Linie gekennzeichnet; hingegen wird der emotionale Abstand der Charaktere von einem *Declamato secco, senza timbro* und von einer melodischen Linie betont, welche mit den gleich wiederholten Tönen eher dem melodiösen Sprechen nahe ist. Interessant sind solche Partien, in denen Gegensätze zwischen dem Inhalt des gesungenen Texts und der dazu benutzten musikalischen Sprache aufgebaut werden. Das geschieht zum Beispiel, wenn ein Charakter irgendetwas emotional Dramatisches mitteilen möchte („*Se domani doveste ordinare una partenza pericolosa*“ T. 264-265), aber dafür eine ausdruckslose Deklamation benutzt, d.h. ein fast *parlato senza timbro* oder eine Deklamation ohne eine klare melodisch bestimmbare Gesangslinie. Diese Spiele zwischen einem in der Musik ausgedrückten scheinbaren emotionalen Abstand der Charaktere und ihren konkreten tatsächlichen emotionalen Verwicklungen sind häufig vorhanden im Werk und geben diesem eine starke und signifikante psychologische Perspektive.

Szene III. Der Dialog der vier Beamten und die Ankunft der Mitteilungen und Wetterberichte über die schwierige Flugsituation von Fabien werden anfänglich deklamiert und dann gesungen. Ihre Melodie wirkt ausdrucksvoller durch die Gegenüberstellung von diatonischen und chromatischen, von konsonanten und dissonanten (Tritonus) Motiven und durch den Kontrast zwischen Motiven aus Sekundenschritten und Motiven aus weiten melodischen Intervallen.

Szene IV. Am Anfang steht ein Dialog aus kurzen, freien, aber ausdrucksvollen Motiven, welche den Text ausdeuten (freie Motive aus Tritonus und tonale Motive aus Terzen wechseln einander ab). Ab *Lentamente; trascinato* wird die Gesangsmelodie mehr gegliedert und dehnt sich weit aus. Sie benutzt charakteristische Motive aus großen Dur- bzw. Moll-Septakkorden (siehe Kap. 7.3, *Scena IV*). Nach dem Dialog

entwickelt sich eine melodisch und musikalisch sehr umfassende Auseinandersetzung zwischen Rivière und Frau Fabien, welche auch eine reichhaltige Chromatik sowie musikalische Kontraste enthält. Durch seine reiche und komplexe Melodik wirkt diese Szene am kräftigsten in der Oper.

Scena V. Die Orchesteranlage ist musikalisch sehr dicht und besteht aus dissonanten Harmonien und aus verschiedenen übereinandergelegten Musikelementen. Zusätzlich wird der Gesang eingefügt. Seine Melodie findet deshalb nie eine harmonisch stabile oder bestimmbare Anlage, auf die sie sich stützen kann. Das hilft der tonalen Rezeption der Gesangsmotive nicht, auch wenn die melodischen Voraussetzungen vorhanden wären (T. 759: „*Non posso più trasmettere*“ in H-Dur; T. 767-768: „*Voi non mi dovete abbandonare*“, modal). Es muss aber gesagt werden, dass die Gesangsmelodie praktisch nie tonal noch modal ist. Rivière kommuniziert anfänglich mit einem verminderten Dreiklang von *h* aus. Der Funker antwortet auf eine doch formelle aber noch sehr persönliche Weise: seine rhythmisch variierte Melodie ist ausgedehnt und reich an tonalen oder stark chromatischen gegensätzlichen Motiven. Fabien antwortet mit kurzen und rhythmisch einfachen Phrasen, welche melodisch den Text und seine Seelenzustände interpretieren. Er singt diatonische Motive aus Ganztonschritten (T. 737 „*Ditemi qualche cosa*“), diatonische oder aus Terzen aufgebaute tonale Motive (Motiv in B-Dur „*Ditemi di marciare verso il sud*“ T. 742-743), chromatische Motive („*Frana*“ mit dem Bach-Motiv T. 765), oder schwankt vom Gesang zur Deklamation „*senza timbro*“ (T. 771-772). Von dieser Stelle aus stimmt Rivière ein klanglich extrem hoch gelegenes Motiv an, dessen Umfang (*cis1-fis1*) die Grenzlage seiner Bass-Baritonstimme erreicht. Gleichzeitig fliegt der Pilot Fabien mit seinem Flugzeug bis zur Höhe der Hügel hinunter: sein Leben ist jetzt wirklich in Gefahr! (T. 774-776, „*È il livello delle colline!*“). Diese Stelle endet mit einer langen gesungenen Periode von Rivière, welche rhythmisch und melodisch mit dem Text eng verbunden ist und deren Umfang wieder in der Grenzlage seiner Stimme liegt (*g-g1*). Die letzten Worte Fabiens vor seinem Tod bestehen aus sehr kurzen Motiven mit wenigen Tönen: zwei absteigende kleine Septimen, ein Motiv mit Ganztonschritten, ein absteigendes Motiv in es-Moll. In den T. 810-812 wird im Gesang ein Motiv aus einem H-Dur-Dreiklang benutzt. Im Orchester erklingen die anfänglichen Takte der Oper mit den H-Dur-Dreiklängen und mit dem von einer „*Voce*“ gesungenen Zwölftonthema der *Lauda I* („*Altissima luce*“). Zum ersten Mal seit seiner ersten Vorstellung am Anfang des Werkes wird dieses Zwölftonthema vollständig gesungen. Die Melodie von Fabien ist zuerst einfach, diatonisch und tonal, dann wird sie nur geflüstert (die Deklamation hat weder eine Klangfarbe noch eine notierte Tonhöhe

mehr) und verschwindet. Gleichzeitig singt die „voce“ allein die schon erwähnte Zwölftonmelodie der *Lauda I*.

Scena VI. Die Landung des Flugzeugs aus Asuncion wird mit chromatischen Motiven aus dem Kopfmotiv des Zwölftonthemas (*Lauda I*) gefeiert. Am Ende dieses Chorsatzes wird mit kurzen gesungenen Motiven der Tod von Fabien mitgeteilt (dem Tritonus „*Fabien?*“; einer großen Terz „*[caduto in] mare!*“). Es folgt darauf eine rhythmische Deklamation für den Dialog der Beamten und das modale Motiv der Szene II für den Chorsatz. Nach dem neuen modalen, in allen Stimmen nachgeahmten Chormotiv, wird dasselbe aber in Dur vom Chor mit homorhythmischer Stimmführung zum letzten Mal wieder gesungen. Rivière befiehlt mit einfachen kurzen Motiven den Abflug des Flugzeugs nach Europa. Am Anfang des darauf folgenden *Inno* singt Rivière hingegen eine lange und gegliederte modale Melodie, welche zur Reprise der ersten Takte des Werkes mit dem Zwölftonthema und den H-Dur-Dreiklängen führt. Darauf folgt die Kadenz H-Dur, gis-Moll, E-Dur⁸⁸ in Verbindung mit den letzten geflüsterten Worten Rivières.

7.1.2 Die Musik

Die musikalische Heterogenität von *Volo di notte* erschwert besonders die Analyse seiner Musik⁸⁸. Das gleichzeitige Vorhandensein von tonalen, modalen, atonalen und zwölftönigen Melodien und Harmonien, welche der Form nach aufeinander folgen, sich aber auch musikalisch überlagern; die Benutzung und Bearbeitung von verschiedenen sowie gegensätzlichen kompositorischen Techniken, Verfahren und Formen aus unterschiedlichen Epochen (Scena V: *Corale, Variazioni e finale* mit einem Zwölftonthema) führen zu den objektiven Schwierigkeiten in der Bestimmung einer einheitlichen Beschreibung und Definition der Musik von *Volo di notte*. Trotzdem ist für diese Arbeit beschlossen worden, ihre musikalische Struktur und Sprache gründlich zu untersuchen, da diese eine wesentliche und integrierende Rolle für die Dramaturgie dieses Werks spielen. Man hat „vereinfachte“ – an und für sich eher „unpräzise“ – musikalische Definitionen bevorzugt, welche aber dank ihrer Klarheit die praktische analytische Benutzung erleichtern. Die Rechtfertigung dieses Vorgehens beruht auf den kompositorischen spezifischen Eigenschaften dieser Musik und auf den darauf folgenden neuen klanglichen Verhältnissen, welche nicht immer mit den traditionellen theoretischen Begriffen und Definitionen übereinstimmen: die ganze Musik in *Volo di notte* schwankt von einer erweiterten Modalität/Tonalität bis zu ihrer Überwindung oder ihrer Verneinung. Diese Analyse von *Volo di notte* hat auch zu erfolglosen oder irreleitenden Ergebnissen geführt, welche die

⁸⁸ Siehe die musikalischen Beispiele in den Anhängen zu Kap. 7.3.

vorgesehenen Abfassungszeiten sehr verlängert haben. Deswegen können in den Anhängen, vor allem in den musikalischen Beispielen, und in den für jede Szene spezifischen Texten dieses Kapitels verschiedene und zum Teil widersprechende Behauptungen enthalten sein, welche doch von den differenzierten analytischen Perspektiven abhängen, aber auch vom schwierigen Verlauf dieser Arbeit und seiner fortlaufenden Entwicklung. „Falsche“ [?] Behauptungen sind jedoch ausgeschlossen worden. Man ist zur Überzeugung gekommen, dass die Mehrdeutigkeit und Komplexität dieser Musik ihre Wurzeln auch in den langen schwierigen kompositorischen Zeiten dieses Werkes haben; sie sind deswegen Bestandteile dieser Oper (siehe Kap. 5.3, *Entstehungsgeschichte*). Die Untersuchung dieser Musik setzt unvermeidlich eine weite und gegenwärtigere Überlegung gegenüber der Problematik der Tonalität und Atonalität voraus, welche von einer historischen Rückkehr in die musikalische Situation der Komponisten während der zwei Weltkriege ausgeht. Die dazu kommenden Resultate können nicht als endgültig und feststehend betrachtet werden, sondern eher als mögliche Beiträge zu diesem komplexen Thema und zu den schwierigen Untersuchungen dieser musikalischen Werke der dreißiger Jahre.

Um ein Werk tonal zu bestimmen, sind folgende Elemente betrachtet worden: sein musikalisches Material, das hierarchische Anordnungssystem dieses Materials und das Vorhandensein eines weiteren klanglichen Bezugssystems, welches zum Beispiel das vorläufige Verlassen einer Tonart und die Rückkehr zur Grundtonart erlaubt. Letzteres ist in der Musik von Dallapiccola praktisch nie vorhanden: es handelt sich um eine Musik, welche grundsätzlich „tonales“ Material benutzt, ohne dass dieses innerhalb eines konsequenten klanglichen Systems angeordnet wird. Zum „tonalen Material“ im weiteren Sinne gehören: alle diatonischen Bezugstonleitern, auch diejenigen aus verschiedenen modalen Tetrachorden (siehe Amon 2005, S. 369 „Modalität“); alle Klänge aus übereinander geschichteten Terzen: die Dreiklänge, die Septakkorde, aber auch die Nonakkorde, die Undezimakkorde und die Tredezimakkorde. Die Benutzung von einem Grundton/Grundklang oder einem Bezugston/Bezugsklang, von Kadenzen oder von kadenzartigen Akkordfolgen und von einer funktionalen Harmonik hat auch eine wichtige Rolle für die Bestimmung der Tonalität gespielt, obwohl die Grenze zwischen tonaler und atonaler Musik im weitesten Sinn nicht immer einfach zu bestimmen ist. In der tonalen Musik müssen die melodischen und die harmonischen Ebenen das gleiche hierarchische klangliche Bezugssystem und die gleichen Bezugsklänge bzw. Tonleitern benutzen. Das geschieht nur teilweise in *Volo di notte*: häufig trifft man die Überlagerung von verschiedenartigem musikalischem Material an (zum Beispiel: einer Zwölftonmelodie mit Dur-Dreiklängen in Grundstellung und in enger Lage). Man kann nicht von

Bitonalität oder Polytonalität sprechen, da Dallapiccola in solchen Kontexten nie zwei verschiedene und erkennbare Tonalitäten oder klangliche Bezugssysteme entwickelt: die „klangliche“ Summe ist nie bitonal. Zuletzt schafft die Tonalität einen konsequenten qualitativen Unterschied zwischen Konsonanz und Dissonanz, welcher in der Musik von Dallapiccola nicht mehr feststellbar ist: vor allem sind dichte und nie aufgelöste Dissonanzen vorhanden, welche aus einer erweiterten und überlagerten Benutzung des überwiegend tonalen musikalischen Materials entstehen. Hingegen gewinnt die Konsonanz an ausdrucksvoller Bedeutung, an symbolischem Wert, und hat – wenn sie der Form nach eine relevante Stellung einnimmt – einen direkten Einfluss auf die Dramaturgie (siehe zum Beispiel die Verwendung der Durakkorde in Grundstellung und in enger Lage am Anfang der Oper, am Ende der Szenen V und VI, aber auch innerhalb der verschiedenen Szenen). Gruppen von Takten mit einem festen tonalen Zentrum oder/und einer Bezugstonleiter oder mit erkennbaren kadenzartigen Formeln können in *Volo di notte* bestimmt, aber nur selten auf die klassischen Kompositionsregeln zurückgeführt werden (siehe zum Beispiel den Kanon I in den T. 9-18). Diese werden als Fälle der „erweiterten“ Tonalität betrachtet. Häufig stehen dagegen das tonale Zentrum und das musikalische Bezugsmaterial nicht fest, sondern werden fortwährend verändert. Zu dieser „schwebenden“ Tonalität gehört zum Beispiel die kadenzartige Formel am Anfang der Szene II, T. 90-94: fis-Moll7, B-Dur, a-Moll7. Wenn aber vorläufig tonale Beziehungen tatsächlich nicht mehr vorhanden sind, kann man von „aufgehobener“ Tonalität sprechen. Die Definitionen von „erweiterter“, „schwebender“, und „aufgehobener“ Tonalität werden auch in Verbindung mit musikalischem Bezugsmaterial benutzt, welches im eigentlichen Sinn nicht tonal ist. Als Grenzfall der „erweiterten“ Tonalität können nochmals die ersten acht Takte erwähnt werden, in denen eine Melodie aus einer Zwölftonreihe von H-Dur-Dreiklängen in Grundstellung und von gis-Moll7/9-Akkorden begleitet wird. Die schon erwähnten Klänge treten praktisch immer als Formvarianten der „klassischen tonalen“ Dreiklänge auf: die Akkorde bestehen auch aus Nebentönen (Tönen im Sekundabstand), die Dreiklänge werden durch das Hinzufügen von weiteren Terzen erweitert. Wenn mehr als zwei Nebentöne innerhalb eines Vierklanges hinzugefügt werden, wird der Klang als *Cluster* betrachtet, vorausgesetzt dass der klangliche Kontext und die musikalische Struktur seiner Töne sich nicht anders unterscheiden. Selten werden die Akkordtöne chromatisch alteriert. Die Chromatik in *Volo di notte* ist in den Harmonien selten vorhanden, hingegen erscheint sie mit expressiver und symbolischer Funktion fast ausschließlich in den Melodien, auch in Verbindung mit dem Text und für die musikalische Wortausdeutung. Die Verwendung der Chromatik ist sehr wichtig für die Bestimmung der Musik von Dallapiccola: diese steht stilistisch

und geschichtlich im Gegensatz zur Spätromantik, auch wenn sie teilweise stark chromatische bis zwölftönige Melodien benutzt. Wiederum sind die melodischen und die harmonischen Ebenen musikalisch verschieden aufgebaut: die „reinen Dreiklänge“ werden mit Ajoutierungen von Sekundklängen (Nebentönen) und mit dem Hinzufügen von weiteren Terzen ständig erweitert und „eingetrübt“, aber selten chromatisch alteriert. Da die Nonakkorde, die Undezimakkorde und die Tredezimakkorde häufig in Umkehrungen vorkommen, zeigen diese eine mehr atonale als tonale Klangstruktur, zum Beispiel aus Quartenschichtungen. In diesem Fall überwiegt die atonale Struktur. Die Grenzen sind aber wieder schwierig zu bestimmen. Kehrt man wieder zu den ersten acht Takten der Oper zurück, kann man folgende Situation beobachten: der H-Dur-Dreiklang wird zuerst viermal allein gespielt, dann zusammen mit einem Quartenakkord wiederholt: es entsteht ein Mischklang. Abgesehen von seiner Quartenstruktur, bilden die Töne dieses Mischklanges einen gis-Moll-Septnonakkord in Umkehrung, welche sich auf den H-Dur-Dreiklang in Grundstellung stützt. In den Takten 6 und 7 hingegen wird der Quartenakkord in den Bass gesetzt und der H-Dur-Dreiklang oben gelassen. Die Orchestrierung spielt eine wichtige Rolle in der Rezeption dieser Musik: während der H-Dur-Dreiklang acht Takte lang unverändert von Trompeten, Klarinetten und Oboen gespielt wird (die Kontrabässe und die Celli verdoppeln seine Töne anfänglich nur), werden die Quartenakkorde zuerst vom Klavier in einer sehr hohen Lage, dann von den Harfen und von den Streichern gespielt (siehe Anhang 4 zu Kap. 7.3).

In dieser Arbeit werden die Umkehrungen immer angezeigt, mit Ausnahme des oberen Akkords eines Mischklanges, welcher dank seiner klanglichen Stellung den Basston nicht beeinflusst. Zum Beispiel im Mischklang der T. 115-120 (a-Moll7/Ges-Dur7) darf der a-Moll-Septakkord im Bass keine Umkehrung sein (sonst wäre es angezeigt), hingegen können im Ges-Dur-Septakkord verschiedene Akkordtöne im Bass vorhanden sein. Wenn ein Akkord „tonal rein“ ist, aus Terzenschichtungen besteht und keine harmoniefremden Töne enthält, wird das in dieser Arbeit, aber nur in diesem zusammenfassenden analytischen Text, mit einem° (D-Dur°) angezeigt. Dieser ist nämlich eine Ausnahme in der Musik Dallapiccolas. Bekommt ein Akkord in dieser Arbeit eine tonale Bezeichnung (z. B. D-Dur 7), müssen die Töne der Septime bzw. der Undezime und Tredezime zur Bezugstonart des Klanges gehören (in diesem Fall zu D-Dur). Handelt es sich um eine Molltonart (z.B. d-Moll), ist immer das natürliche Moll ohne Leitton gemeint, da diese Musik vorrangig modal ist: in d-Moll ist die Septime ein c. Anderenfalls wird das Intervall genau angegeben: kl. oder gr. 7/9/11. Zum Beispiel: d-Moll7 (mit c); d-Moll gr.7 (mit cis). Die oben schon zitierte Kadenz wird folgenderweise beschrieben: fis-Moll°7, fis-Moll°7/kl.9, B-Dur7, B-Dur,

a-Moll⁷. Nur der B-Dur-Akkord enthält Nebentöne; die anderen Klänge sind „rein“, auch die komplexen und ausgearbeiteten. Definitionen werden nur in diesem analytischen Teil benutzt. Kennzeichnend für *Volo di notte* sind die Klänge aus der Überlagerung von vier oder mehreren Terzen (Nonakkorde, Undezimeakkorde, auch Tredezimakkorde, aber vor allem die Dominantseptakkorde). Diese sind zwar noch tonal, wirken aber vor allem in Umkehrung oder mit Nebentönen stark verdreht und verzerrt. Diese Klänge erscheinen auch in langen Folgen ohne einen bestimmbar tonalen Kontext und stellen durch die dissonante „schwebende“ bis hin zur „aufgehobenen“ Tonalität die musikalisch starken und dramatischen Momente der Komposition dar (siehe das *Corale* der Szene V). Nicht zuletzt ist zu betonen, dass die Septakkorde in musikalischen Zusammenhängen auftreten können, welche an ihre ursprüngliche geschichtliche Dominantfunktion erinnern, wie z. B. am Anfang der Szene III: die kurzen gesungenen Motive des Dialogs zwischen den Angestellten werden von freien Dominantseptakkorden begleitet, was an ein Rezitativ im traditionelleren Sinn des Wortes erinnert (T. 342-347: F-Dur7, Es-Dur7, es-Moll7, As-Dur/G-Dur7. Siehe Anhang 14 zu Kap. 7.3). Auch in diesem Fall werden die Dominantseptakkorde von Nebentönen „eingetrübt“ und besitzen kein gemeinsames tonales Bezugssystem (man kann von einer „schwebenden“ Tonalität sprechen). Man fährt in der harmonischen Bearbeitung so weiter, dass im letzten Mischklang dieser kadenzartigen Akkordfolge eine Situation der „aufgehobenen“ Tonalität feststellbar ist.

In extremen Fällen wurde entschieden, die Klänge als „E-Klang“ bzw. „Fis-Klang“ zu bezeichnen, da diese fast ausschließlich aus den gleichen Tönen in verschiedenen Oktavlagen bestehen und mindestens einen anderen Ton enthalten: nochmals wird die Tendenz bestätigt, die Klänge nicht „rein“, sondern „eingetrübt“ zu verwenden (siehe als Beispiel in der Szene II den Übergang von YC zu YD. Anhang 10 zu Kap. 7.3).

Die Klangfarbe in Verbindung mit der musikalischen Struktur kann die klangliche Wahrnehmung so beeinflussen und differenzieren, dass zum Beispiel die Töne der Sept-, Non- und Undezimakkorde als zwei verschiedene Dreiklänge erfasst werden können. In diesen Fällen werden solche als Mischklänge bezeichnet. In den schon erwähnten T. 115-120 stammen die zwei Akkorde des Mischklangs aus zwei verschiedenen Tonarten und werden von zwei verschiedenen Instrumentalgruppen orchestriert: der a-Moll-kl.7 von den Kontrabässen, Celli, Violinen I, II und den Pauken, und der Ges-Dur-Dreiklang von den Bratschen, Posaunen, Fagotten, Englisch Horn, Oboen und Trompeten. Im Allgemeinen spielen die Instrumentierung und die darauf folgende klangliche Struktur eine wesentliche Rolle und stellen ein

Grundelement in der schon schwierigen und komplizierten Musiksprache von *Volo di notte* dar. Ob diese tatsächlich zu einer besseren musikalischen Deutlichkeit und Klarheit führen, ist fragwürdig: was auf dem Papier als Mischklang notiert wird, kann vom Gehör anderes wahrgenommen und als einfacher dissonanter Klang erfasst werden. Zusammenfassend kann man behaupten, dass – angesichts der musikalischen Ambiguität und der Schwierigkeit von *Volo di notte* – die harmonische sowie melodische Einordnung und Bestimmung seiner Musik teilweise subjektiv und umstritten ist. Trotzdem können diese musikalisch immer begründet werden: andere und verschiedene interpretative Gesichtspunkte sind gleichzeitig möglich, ohne dass das Wesen dieser Musik verändert wird. Einerseits könnte man ruhig behaupten, dass *Volo di notte* nicht tonal, höchstens „atonal“, sei: seine Musik ist stark und ständig dissonant und folgt nicht auf eine konsequente Weise den tonalen Kompositionsregeln. Andererseits das unmissverständliche und unwiderrufliche Vorhandensein von tonalem/modalem Material, Strukturen und Kompositionstechniken – auch wenn neu bearbeitet und häufig überholt oder verneint – führen zu dauernder Wiederkehr von klanglichen tonalen Erinnerungen und Gedankenverbindungen. Man könnte die Musik von *Volo di notte* schlicht als „nicht gerade tonal“ definieren. Ist sie aber nicht tonal, was ist sie dann? Der am nächsten stehende Begriff ist jener einer Musik mit „erweiterter“ Tonalität: *„dem Sammelbegriff für nicht mehr streng tonale, aber auch noch nicht atonale Kompositionen“* (siehe Amon, 2005, S. 277). In bestimmten Fällen kann man von „schwebender“ Tonalität sprechen: *„das Schwanken zwischen zwei oder mehreren Tonarten oder Tonzentren und damit Bezugsklängen, in dem jede Tonart durch jeweils typische Akkordkonstellationen erscheint“*. Weiterhin noch von „aufgehobener“ Tonalität: *„einer harmonischen Ungebundenheit“* (siehe Amon, 2005, S. 277). Streng atonale Partien sind in *Volo di notte* vorhanden, aber sehr beschränkt. Eine tonale Erweiterung setzt folgendes voraus: einerseits die konstante Benutzung der gleichen Vorzeichen für die Bestimmung eines tonalen/modalen Felds, andererseits seine Überwindung durch eine freie Anwendung des tonalen Materials (zum Beispiel: Klänge aus der Schichtung von mehr als drei Terzen mit Nebentönen oder Mischklänge) und das Einfügen von atonalem und zwölftonigem Material (wie in den schon beschriebenen ersten acht Takten der Orchestereinleitung). In *Volo di notte* gibt es stark dissonante und atonale Partien, in denen der Bezug zu einem tonalen Grundton oder Grundklang bzw. Grundmotiv konstant vorhanden ist (siehe Szene IV). Auch in diesem Fall kann man ganz allgemein von „erweiterter“ Tonalität sprechen, da neben dem konstant wiederkehrenden tonalen Material auch ein Hauptvorgehen der Tonalität angewendet wird. Die Grenzen zwischen erweiterter

Tonalität und Atonalität sind hier sehr subjektiv: wie weit können mehr oder weniger wiederkehrende Töne oder tonale Motive und Akkorde eine vereinigende Hauptfunktion innerhalb von gegliederten dissonanten musikalischen Abschnitten ausüben? Ein ähnliches Problem stellt sich im Fall einer „schwebenden“ Tonalität. Die tonale Aufhebung, welche vom vorläufigen Verlust jedes tonalen klanglichen Bezugs abhängt, kann auch durch eine „statische“ Benutzung der tonalen Akkorde (vor allem der Sept- und der Nonakkorde) und durch die Negation jeder harmonischen Entwicklung entstehen. Die dynamische Verwendung von Akkorden in kadenzartigen Folgen und die Entwicklung tonaler Motive sind im Allgemeinen entscheidend für die Tonalität, auch im erweiterten Sinn. Ob diese nicht vollständig tonal/modal sind, kann zweitrangig sein: der Sinn der tonalen harmonischen Entwicklung geht nicht verloren. Die Negation der Tonalität und Modalität hängt von der Verwendung eines auf keine tonale oder modale Struktur zurückzuführenden Materials ab. Sie kann aber auch mit dem harmonischen und melodischen statischen Charakter seiner in sich verschlossenen Klänge auftreten, welche jede Beziehungen zueinander und zu einem erweiterter Tonsystem verloren haben. Statische und dynamische Felder in der Musik haben eine unterschiedliche dramatische Bedeutung in *Volo di notte*: die statischen Klänge sind immer stark dissonant und schaffen in der Dramaturgie einen Kontrast beispielsweise zu den polyphon-imitativen Teilen, welche mehr dynamisch und tonal sind.

Ein zusammenfassender Überblick des harmonischen und melodischen Geschehens in den einzelnen Szenen – ein Verfahren, welches große Einschränkungen mit sich bringt – zielt auf die Erforschung eines möglichen Bezugssystems zwischen tonalem, atonalem und zwölftönigem Material in *Volo di notte* hin, eventuell auch auf die Bestätigung eines weiteren mit dieser komplexen Musiksprache verbundenen Plans der Dramaturgie, dessen Rechtfertigung außerhalb des reinen und intellektuellen kompositorischen Experimentierens liegen sollte.

7.1.3 Modalität, Tonalität und Atonalität in den einzelnen Szenen

Das musikalische Material in *Volo di notte* besteht aus einem einzigen aber wichtigen Zwölftonthema, sonst aus einigen sekundären kurzen Zwölftonmotiven. Die Zwölftonreihe dieses Zwölftonthemas erscheint in allen Gestalten (Umkehrung, Krebs, Krebsumkehrung), wird transponiert und rhythmisch variiert. Ihr Kopfmotiv wird auch allein verarbeitet. Nur einige Takte in der Szene II (T. 227 und folgende) benutzten die Zwölftonreihe auch für die harmonische Ebene; trotzdem entstehen in diesen Takten vor allem verminderte Akkorde und Motive. Außerhalb dieser Stelle wird die Zwölftonreihe in der Oper ausschließlich für die Melodiebildung angewendet. Am meisten werden in *Volo di notte* tonale/modale Motive und Klänge, Sept- und Nonakkorde in Dur und in Moll benutzt und verarbeitet. Die modalen Motive kennzeichnen auch die Imitationen in den Kanons. Strenge tonale und strenge atonale Musik ist selten. Man geht musikalisch hauptsächlich von Stellen aus, in denen die gleichen Bezugsklänge oder die Tonart lang beibehalten werden, zu denjenigen, in denen man zwischen zwei oder mehreren tonalen Zentren (Klänge aber auch kurze Motive) schwankt.

Die Musik in *Volo di notte* ist – immer in einem freieren Sinn – mehr modal als tonal. Tonal sind vor allem die Dur-Dreiklänge mit der kleinen Septime, auch wenn sie ihre ursprüngliche Dominantfunktion nicht behalten. Die Kadenzen in Moll klingen mehr modal als tonal, da der Leitton nicht benutzt wird: die VII. Stufe wird nicht alteriert. Die Melodie klingt praktisch immer modaler als tonal. Auch wenn ihre Vorzeichen beibehalten werden, ändert sich die *Finalis*: die Motive können auf diese Weise modal transponiert werden. Das geschieht in den polyphonen Teilen mit Imitationen in den Stimmen, zum Beispiel in den T. 941-944. Der Übergang von tonal zu modal in der Musik von *Volo di notte* ist fortwährend, als ob Dallapiccola die zwei verschiedenen aber geschichtlich miteinander verbundenen Musiksprachen nicht voneinander trennen wollte. Deswegen können in dieser Arbeit die eher modalen Musikelemente auch als tonal bezeichnet werden. Das stellt kein wesentliches Problem in der Betrachtung dieser Musik dar, weil sich der musikalische Gegensatz in *Volo di notte* hauptsächlich nicht zwischen der Modalität und Tonalität, sondern melodisch zwischen der Diatonik und Chromatik bzw. Dodekaphonie, harmonisch zwischen Tonalität/Modalität und Atonalität entwickelt. Die pentatonischen oder Ganztonschritt-Melodien und -Harmonien verbinden sich mit atonalen Harmonien, vor allem Quarten- und Tritonusklängen.

Man kann zusammenfassend behaupten, dass die Szene I mit der Orchesterbegleitung, die Szenen II und VI mehr tonal sind, dass die Szene III (mit dem *Pezzo ritmico*) tonal sehr frei ist, dass die Szene IV sehr chromatisch und frei

dissonant wirkt, aber wichtige tonale Bezugsklänge und -Motive (tonale große Dur- und Moll-Septakkorde) hat, dass die Szene V, der Choral mit Variationen auf einer Zwölftonreihe, sehr dissonant ist und trotzdem durch die langen tonal schwebenden Akkordfolgen teilweise noch tonal klingt. Im Finale werden die Orchestereinleitung und der Anfangsteil der Szene I wieder gespielt: am Ende steht eine streng tonale Kadenz (H-Dur, gis-Moll; E-Dur).

Das Werk beginnt mit H-Dur Dreiklängen, welche vor der *Canzonetta Blues* der Szene I, in Verbindung mit dem Tod des Piloten Fabien in der Szene V und am Ende der Oper wiederholt werden. Die Tonart h-Moll/D-Dur wird in den T. 9-17 der Orchestereinleitung durch deutliche Kadenzen innerhalb des Kanons I bestätigt. Der Ton *h* wird als melodischer Bezugston im Monolog von Rivière in der Szene I verwendet: dazu tritt das Orchester mit dem Kanon I des *Preludio* und endet mit einer Kadenz in h-Moll (T. 38-55).

Man kann sich fragen, ob die mit dem *h* verbundenen Harmonien nur für diejenigen Szenen wesentlich sind, in denen die ersten acht Takte der Oper und der Kanon I wieder verwendet werden (alle diese Takte gehören zur *Lauda I*) oder ob sie eine Hauptrolle innerhalb des ganzen Werks spielen. Die Antwort könnte teilweise bejahend sein. In der Szene V, welche mit einem gesungenen Motiv auf dem *h*-verminderten Dreiklang anfängt (T. 710), erscheint das *h* mehrmals in der Gesangsmelodie ab T. 759, in Verbindung mit dem Text von Fabien „*ricevo scintille dalle dita*“. Man bewegt sich auch auf dem lokrischen Modus auf *h*, welcher eine theoretische Konstruktion aus der Barockzeit ist und praktisch nie verwendet worden ist („*der Modus wird aber im modalen Jazz verwendet*“, siehe Ammon 2005, S. 300). Dieser Modus enthält den „teuflischen“ *Tritonus h-f*, welcher im T. 767 in Verbindung mit Fabien „*Voi non mi abbandonate*“ erklingt. Fabien wird tatsächlich seinem Schicksal überlassen und musikalisch auf folgende Weise sterben: zuerst wird er auf den H-Dur-Dreiklängen versuchen, die soeben gesehenen Sterne zu erreichen (im Finale der Szene V); dann wird er mit dem Kanon I und dessen Kadenzen in h-Moll (T. 815-822) in eine irrealer himmlische Dimension aus Licht eintreten; am Ende wird er mit den atonalen/dodekaphonischen Takten der Einleitung zur Szene I in den Himmel verschwinden (T. 827-830). Er wird seine „*Essenza*“ (Wesen) mit einem lang gehaltenen F-Dur 4-(5)-Dreiklang verlieren.

Der Kanon I charakterisiert auch den Schlussteil der Szene VI, den Epilog des Dramas: auf den modalen Harmonien in h-Moll/D-Dur, welche wegen der Melodieverdopplung mit parallelen Quartan stark verzerrt und verdreht werden, singt Rivière: „*solo l'avvenimento in cammino ha importanza*“ (T. 980-982). Immer mit den ersten Takten der Oper und mit den H-Dur-Dreiklängen wiederholt Rivière die

Worte von Frau Fabien in der Szene IV „*Rivière il Grande, Rivière il vittorioso, trascina la catena della sua pesante vittoria*“ am Schluss der Oper. Außerhalb der schon beschriebenen Teile treten die *h*-Harmonien in der Musik praktisch nicht mehr auf. Dagegen werden verschiedene andere Musikelemente in den Vordergrund gestellt, welche für jede Szene kennzeichnend sind, wie in der unten stehenden Tabelle zusammengefasst, und in den darauf folgenden Beschreibungen der einzelnen Szenen in diesem Kapitel gründlich untersucht werden. Trotz der ziemlich gehaltreichen Anregungen setzen sich harmonisch der Modus und die Harmonien auf *h* im Werk nicht durch: außerhalb ihrer fast symbolischen Funktion, welche mit den ersten acht Takten der Oper (und der *Lauda I*) verbunden ist, treten sie selten hervor. Andere Klänge und Harmonien fügen sich in dieses komplexe Spiel aus musikalischen Verflechtungen ein.

Legende:

- ... ~... = schwebende bis aufgehobene Tonalität
- gis-Moll^{7/11} = „reiner“ Klang ohne Nebentöne. In *Volo di Notte* sind diese Klänge selten. Alle Töne im Klang sind in gis-Moll ohne Leitton (aeolisch)
- e-Moll gr. 7 = *dis* statt *d*
- G-Dur²/Cis-Dur = ein Mischklang. Im Bass steht ein G-Dur 2 in Umkehrung. Die Ordnung der Töne in Cis-Dur ist frei.
- F-Dur 4-(5) = der Vorhalt wird nicht aufgelöst. Der Akkord bleibt dissonant.

Preludio und Szene I (Lauda I)	<ul style="list-style-type: none"> Zwölftonmelodie: H-Dur⁰; gis-Moll^{7/11}, e-Moll^{7/9/11}. Modales Motiv mit Imitationen: in e-Moll, D-Dur/h-Moll. C-Dur⁰; G-Dur²/ Cis-Dur 	
	<u>Scena I</u> : atonal ... ~... F-Dur 4-(5), gis-Moll ^{7/9} ~...	Ins Büro übermittelt man die Wetterberichte.
	<ul style="list-style-type: none"> In e-Moll; D-Dur/h-Moll. H-Dur⁰; gis-Moll^{7/11} 	Rivière erklärt den Sinn seines Handelns.
	<ul style="list-style-type: none"> <i>Refrain der Canzonetta Blues</i>: G-Dur^{7/9/11} ... ~... 	Im Leben von Rivière hat die Liebe keinen Platz.
Szene II <i>Giubiloso</i>, Chor (Lauda II)	<ul style="list-style-type: none"> Schwebende Tonalität. 	Übergangstakte.
	<u>Giubiloso</u> , modal-imitatorisch. In D-Dur; e-Moll ... d-Moll...	Der Chor feiert die Ankunft des Piloten Pellerin.
	Aufgehobene und schwebende Tonalität.	Pellerin erzählt von seinem Flug in den Zyklon.
Szene III <i>Pezzo ritmico</i>	Frei tonal.	Die neuen Wetterberichte teilen mit, dass die Flugsituation des Piloten Fabien immer gefährlicher wird.
Szene IV Frau Fabien (Lauda III)	Modal-chromatisch-atonal. F-Dur ⁷ ; e-Moll gr.7	Frau Fabien fleht Rivière an: sie will das Leben ihres Mannes retten.
Szene V <i>Corale, Variazioni e Finale</i>	Zwölftonmelodie; schwebende und aufgehobene Tonalität.	Der Funker kann sich mit Fabien in Verbindung setzen: der Pilot teilt seine schwierige und verzweifelte Flugsituation mit.
	<u>Finale</u> : Reprise der Orchestereinleitung (<i>Lauda I</i>) <ul style="list-style-type: none"> Zwölftonmelodie: H-Dur⁰; gis-Moll^{7/9/11}, e-Moll. Modales Motiv mit Imitationen: e-Moll, D-Dur/ h-Moll; G-Dur²/ Cis-Dur ~... F-Dur 4-(5) 	Der Tod Fabiens.
Szene VI Inno [Lauda I]	... ~...	Der Chor feiert die Ankunft des Piloten aus Asuncion.
	e-Moll ~... d-Moll (imitatorisch) ~... e-Moll ... ~...	Der Chor beschuldigt Rivière für den Tod Fabiens.
	... ~... statische Klänge.	Rivière befiehlt den Abflug des Postflugzeugs nach Europa.
	<u>Inno</u> : schwebende bis erweiterte Tonalität. H-Dur ⁰ , E-Dur ⁰ . H-Dur ⁰ , gis-Moll; a-Moll.	Der Chor jubelt Rivière zu.
	<u>Reprise</u> des Preludio (<i>Lauda I</i>). <ul style="list-style-type: none"> Modales Motiv mit Imitationen: in e-Moll, D-Dur/h-Moll. 	Rivière „Solo l'avvenimento in cammino ha importanza“.
	<ul style="list-style-type: none"> Zwölftonmelodie: H-Dur⁰; gis-Moll^{7/11}. Kadenz: gis-Moll⁰ 11, E-Dur⁹; E-Dur⁰. 	„Rivière il grande, Rivière, il vittorioso, trascina la catena della sua pesante vittoria“.

Preludio und Scena I (siehe Anhang 1 zu Kap. 7.3): in Bezug auf die Musik der Orchestereinleitung und der Szene I kann man von „erweiterter Tonalität“ sprechen (siehe Anhang 1 zu Kap. 7.3). Man bewegt sich musikalisch vor allem in den Klangfeldern von H-Dur/gis-Moll und von h-Moll/D-dur. Dazwischen werden die C-Dur- und G-Dur-(I-V)-Akkorde und der atonale Teil (T. 19-30) als Kontrast eingefügt. Die statische atonale Harmonik und die statischen dissonanten Klänge (in den T. 31-34 bis zum Kanon II) begleiten die technischen und förmlichen Mitteilungen der Charaktere. Eine tonale bzw. modale Melodik in einem polyphonen Satz (Kanon I und Ib) charakterisiert den langen Monolog Rivières, welcher musikalisch auf eine rationale und gegliederte Art aufgebaut wird. Hingegen wird die *Canzonetta Blues* - als Symbol der Außenwelt, der Stadt, der Liebe und im Allgemeinen jedes Gefühls, welches Rivières vorenthalten wird - von einer oberflächlichen, virtuoson und stark verzierten Melodie charakterisiert. Diese wird von freien Harmonien begleitet, welche doch einen tonal schwebenden Zusammenhang bilden, aber auch eine für den *Blues* charakteristische harmonische Akkordfolge auf den Basstönen entwickeln.

Orchestereinleitung (*Preludio*).

- Thema: Zwölftonreihe. Begleitung: H-Dur°; gis-Moll° 7/9/11; e-Moll°7/11
- Kanon I. Dux in e-Moll, D-Dur/h-Moll . Kadenz in D-Dur/h-Moll.
- Übergang zu Scena I: C-Dur° - C-Dur°7; Mischklang: G-Dur° gr.2/Cis-Dur°

Scena I, T. 21. Freie Atonalität.

- Orchestereinleitung: Melodie aus Zwölftonreihen
Harmonik: Atonale Quartenklänge;
Mischklang: G-Dur° gr.2/Cis-Dur°
- Deklamation: atonales Motiv. Gesang: gis-Moll-Dreiklang.
Begleitung und Harmonik: F-Dur 4-(5)/ kl.7; f-Halbverm. 5/6;
- Gesang: f-Halbverm. 5/6-Akkord; h-Moll.
Begleitung: Kanon II. Dux in Ges-Dur von *as* aus und aus einer Ganztonleiter.
Harmonik: f-Halbverm. 5/6 (Quartenklänge; G im Bass); G-Dur kl.7/11/13.

Scena I, T. 39: erweiterte Tonalität (Modalität)? Freie Atonalität?

Die Musik ist stark dissonant und zum Teil atonal (Quartenklänge): sie besteht aus tonalem/modalem melodischem Material, welches nicht nach tonalen Ordnungsprinzipien organisiert wird (Mischklänge, Klänge mit Nebentönen; ungewöhnliche und freie Stimmführungen mit parallelen Quarten; freie Melodiebildung ohne einen festen Bezugston).

- Erweiterte bis aufgehobene Tonalität. Gesang: modal in d-Moll.
Begleitung: Kanon I. Dux in e-Moll; D-Dur/h-Moll in parallelen Quarten.
Harmonik: tonal. Vorzeichen: *cis* und *fis*. Tonale Klänge; stark dissonante Mischklänge. Kadenz: e-Moll, h-Moll.
- Gesang: modal in D-Dur/h-Moll. Begleitung: Kanon Ib, Dux in Krebsgestalt.
Harmonik: tonal. Vorzeichen: *cis* und *fis*. Kadenz in h-Moll

Scena I, T. 57: erweiterte Tonalität.

- Thema: Zwölftonreihe Begleitung: H-Dur°; gis-Moll° 7/9/11

Scena I, T. 65: Refrain der *Canzonetta Blues*

- Schwebende Tonalität. Stark chromatische und kolorierte Melodie.

Scena II: schwebende Tonalität (siehe Anhang 10 zu Kap. 7.3).

Teil X (der Chorteil): in D-Dur, in e-Moll, Modulationen, in e-Moll; in D-Dur.

Teil Y: man geht von einer aufgehobenen und schwebenden Tonalität nach d-Moll, und wieder zu einer aufgehobenen oder schwebenden Tonalität zurück. Zuerst hat man die Folgen von Nonakkorden mit Nebentönen in Grundstellung, die Mischklänge und die pentatonischen Klänge, dann wird der Tanz aufgebaut: a-Moll kl.9; h-Moll 9; d-Moll 9 und ein Cis allein! Die Musik im Teil Y entwickelt sich in Verbindung mit dem Text und der Handlung: YB ist mehr tonal (Pellerin „*il ciclone non è nulla... si può salvare la pelle...*“). YC ist mehr atonal (Pellerin: „*Valicavo tranquillo la cordigliera delle Ande...*“). Der synkopierte südamerikanische Tanz hat mit den dissonanten aber kadenzartigen Bässen ähnliche harmonische Kennzeichen wie die *Canzonetta Blues*. Im Teil Y fehlt die musikalische Einheit und Ordnung des Teils X; dazu werden nach dem cis im Einachteltakt, im Zentrum des synkopierten Tanzes, die einzelnen verschiedenartigen musikalischen Perioden hinsichtlich ihrer formalen Einreihung rückwärts wieder aufgenommen und variiert. In der Musik verliert man das zeitliche Gleichgewicht und die Richtung. Im Teil X teilen alle gemeinsam mit dem Chor durch die Musik ihre Erwartungen, hingegen im Teil Y handeln und denken mehrere Charaktere oder Gruppen auf der Bühne anders und unabhängig. Die Musik erzählt und stellt gleichzeitig ihre verschiedenen Seelenzustände dar: im erzählenden Monolog des Piloten Pellerin nach seiner Landung; im Dialog der vier Beamten; in der Auseinandersetzung zwischen Rivière und Robineau über die Freundschaft. Der musikalische Reichtum der Szene II wird die folgenden Szenen beeinflussen: ihre Motive werden in anderen Szenen übernommen und - durch ihre konsequente Verwendung in vergleichbaren Handlungskontexten - eine symbolische Bedeutung gewinnen (siehe Kap. 7.3, *Scena III*).

- Scena II. Übergangstakte: Fis^o-Moll7; B-Dur 9; a-Moll.

Scena II, Teil X: *Giubiloso*, T. 94/95. Chor und Orchester. Erweiterte Tonalität.

- XA: Chor: „a-Klänge“. Orchester: Kanon III in D-Dur.
- XB: Chor: Melodie in e-Moll; Orchester: Mischklang a-Moll7/Ges-Dur7
Chor: Chromatische Melodie; Orchester: Mischklang a-Moll7/Ges-Dur7. Kanon III in D-Dur.
- Freie Modulationen.
- Chor: Melodie in e-Moll; Orchester: Mischklang a-Moll7/Ges-Dur. Kanon III in D-Dur.
- a-Moll7/kl.9/kl.11 = Mischklang a-Moll 7/Ges-Dur7
- a-Moll7/9+ Nebentöne = Pentatonischer Klang: *g-a-h d-e*

Scena II, Teil Y.

YA. Von aufgehobener Tonalität zu schwebender Tonalität.

- Im Gesang: freie chromatische und pentatonische Motive. Harmonik: pentatonische Klänge *d-e-fis a-h*; tonale Klänge (T. 185: „*coraggio*“ C-Dur^o; T. 189-190 „*alla nostra amicizia*“);

Mischklänge bilden einen „Doppel-Trugschluss“ (d-Moll - e-Moll + Cis-Dur - d-Moll); T. 197-207: „*Siamo fieri di voi*“ b-Moll 3/4. Schlussklang: A-Dur kl.7/kl.9.

YB: erweiterte Tonalität.

- Im Gesang: freie Motive werden deklamiert.
Harmonik: Vorzeichen b (und *cis*), in d-Moll. A-Dur7/kl.9 Klang (V in d-Moll).
- Übergangstakte: Quartenklänge; gis-Moll2

YC: aufgehobene und schwebende Tonalität.

Im Gesang: freie (chromatische) Motive;

T. 236-237 „*Una tranquillità infinita*“, ein Motiv aus einem A-Dur-Dreiklang.

Harmonik: Zwölftonreihen bilden Fis-Moll7-Akkorde und verminderte Motive.

T. 229 „[...] *pace*“ C-Dur 4/6;

T. 245-246 Schwebende Tonalität: e-Moll; Ges-Dur4/6; e-Moll3/6; H-Dur 4/6; B-Dur 4/6;c-Moll.

T. 248 Atonales Motiv in den Flöten.

- Übergangstakte: „E-Klang“ (E1-E-dis3-e3); „Fis-Klang“; „Gis-Klang“ mit Nebentönen.

YD. Schwebende Tonalität und aufgehobene Tonalität.

- Eine Folge von Nonakkorden mit Nebentönen in Grundstellung: A-Dur kl.9; B-Dur gr.7/9; C-Dur kl.7/kl.9; Cis-Dur kl.9/11; Dis-Dur kl.9/11.
- Synkopische Tanzrhythmen führen zu einem „besessenen“ Tanz (dem synkopischen südamerikanischen Tanz).
Mischklänge: dis-verm.5/6 + Fis-Moll7 + C-Dur gr.7
- Synkopische Tanzmotive aus einem G-Dur-kl.7-Akkord. Begleitung: F-Dur-7-Akkorde und Mischklänge.
- Das synkopische Tanzmotiv wird transponiert. Harmonik: Moll-Nonakkorde in Grundstellung mit einem Nebenton werden transponiert (a-Moll kl.9, h- Moll kl.9; d-Moll 9) und führen zu einem *Cis*! Im Zentrum des Tanzes (und im Auge des Wirbelsturms) befindet sich ein Einachteltakt mit einem einzigen *Cis*! Dann werden die musikalischen Perioden in einer umgekehrten Ordnung gespielt und variiert (siehe Kap. 7.3.2, Scena II).
- Schlusstakte: h-Moll2; C-Dur; h-Moll2; pentatonischer Klang (*a-h-d-e-g*).
Szene III: *a-h-d-e-g*; *a-b-d-e-g*; Es- Dur7/11; es-Moll7/11; Mischklang: f-Moll7 +G-Dur.

Scena III (siehe Anhang 13 zu Kap. 7.3).

Zuerst stellt die Musik eine tonale und formale Unordnung dar: die Beamten diskutieren rational und frei; ihre direkten und spontanen Seelenzustände und Gefühle treten in den Vordergrund. Dann verlangt die berufliche und förmliche Situation im *Pezzo ritmico* eine scheinbare musikalische Ordnung und Disziplin; eigentlich sind die Charaktere unter Spannung und spüren psychologisch die Annäherung des Dramas: man wartet auf die Ankunft der Flugzeuge; der Funker teilt die Wetterberichte mit. Der langsame und angstvolle Zeitablauf und wahrscheinlich auch die Rundfunkwellen werden vom rhythmischen Thema und von den sich langsam bewegenden Bassharmonien wiedergegeben; hingegen spiegeln sich der Sturm, die schwierige Flugsituation sowie die Sorgen Rivières („*Guai se mi abbandono*“ wird mehrmals von ihm wiederholt) in den melodischen Orchestermotiven und Bassbewegungen.

- *Teil X.* Dialog zwischen den Beamten: von schwebender Tonalität bis freier Atonalität. Die Musik passt sich dem gesungenen Text an (siehe Anhang 13 zu Kap. 7.3, und den Text zu „Scena III“).

- Pentatonischer Klang; Septakkorde mit Nebentönen (F-Dur 7; Es-Dur7; es-Moll 7; A-Dur/G-Dur kl.7); „cis-Klänge“ mit Nebentönen; e-Moll 7; Mischklänge mit G1-G (H-Dur/gis-Moll9; h-verm kl.7/es-Moll). Der Gesang ist an keine feste Tonalität gebunden. Die Orchesterbegleitung nimmt die Töne des Gesanges zum Teil wieder auf. Ein einziges Motiv benutzt einen tonalen Es-Dur-Dreiklang: „*Già i voli di notte*“ T. 347.

- *Teil Y. Pezzo ritmico:* von schwebender Tonalität bis freie Atonalität. Dauernd bekommt man neue Wetterberichte, welche den darauf wartenden Charakteren durch den Funker und die Beamten mitgeteilt werden. Die Einführung in die Musik von einigen aus dem Monolog des Piloten Pellerin in der Szene II teilweise schon vorgestellten und benutzten Motiven kommentiert musikalisch die ankommenden Nachrichten und die darauf folgenden Gefühlsverwirrungen der Charaktere (das „Hörner-Motiv“ für die „*partenza pericolosa*“; die langen chromatischen Motive in Sechzehntelnoten für den starken Wind und den Sturm, usw. Siehe Kap. 7.3, *Scena II*). Im Vordergrund wird das rhythmische Thema mit lang gehaltenen Harmonien in den Bässen wiederholt.

- dichte Klänge aus Sekunden und Terzen (*Clusters*). Septakkorde mit Nebentönen, Mischklänge. Vor allem F-Dur kl.7, aber auch Fis-Dur7; g-Moll7; Es-Dur 5/6, d-Moll7. Am Ende der Szene: F-Dur gr. 7; E7; F7; E.

Scena IV (siehe Anhang 18 zu Kap. 7.3).

Erweiterte und schwebende Tonalität. Imitationen von Motiven aus tonalen Septakkorden. Motive und Melodien in F-Dur, e-Moll und c-Moll in Verbindung mit Zwölftonreihen, stark chromatischen Motiven und dissonanter Harmonik. Aufgehobene Tonalität: statische atonale Klänge oder Mischklänge. Schwebende Tonalität: Folgen von aufwärts steigenden Klängen. Aufgehobene Tonalität: atonale und stark chromatische Melodien und Begleitung (siehe Anhang 18 zu Kap. 7.3).

IV.X Erweiterte Tonalität: das Motiv aus einem F-Dur-Septakkord kommt als Grundklang immer wieder zurück. Stark dissonante Imitationen dieses Motivs. Die Harmonik ist dissonant und frei atonal. Statische Mischklänge aus der Überlagerung von Terzen oder Quarten.

- XA/XA1. Schwebende und aufgehobene Tonalität. Imitationen und statische Klänge. Motive aus gebrochenen tonalen Klängen (F-Dur7; ais-Moll7; e-Moll7) treten in Verbindung mit chromatischen Motiven, statischen Quartenklingen und Mischklängen. Motive im Gesang, sowohl mit aber auch ohne harmonische Beziehung zur Orchesterbegleitung, haben eine spezifische ausdrucksstarke Funktion.
- XB/B1/C/D. Aufgehobene Tonalität. Statische Klänge: Erweiterung eines Dreiklangs mit Terzen im Bass (Des-Dur/b-Moll/Ges-Dur/es-Moll7/9 und gis-Moll/E-Dur/cis-Moll7/9); Mischklänge und atonale Klänge (Pentatonik).

IV.Y.

- YA. Aufgehobene Tonalität und erweiterte Tonalität (F-Dur; e-Moll; c-Moll; e-Moll). Dissonante Klänge (F1-F im Bass + C-überm. kl. 7; Quartenklänge). Motiv aus einem F-Dur-Septakkord wird imitiert: F-Dur als Grundklang mit starker Chromatik. Gesang von Frau Fabien: die Melodie besteht aus einer Zwölftonreihe mit einem tonalen Kopfmotiv. Die Melodie hat als Grundton bzw. Grundklang zuerst e-Moll, dann c-Moll. Die Begleitung ist stark dissonant und kann melodisch sehr chromatisch sein. Im Gesang von Rivière: tonale und diatonische Motive in e-Moll; in der Begleitung lang gehaltener a-Moll-Nonakkord mit einem Nebenton.
- YA1. Erweiterte Tonalität und aufgehobene Tonalität. Im Gesang von Frau Fabien: Motive aus gebrochenen (Drei)Klängen (h-verm.; F-Dur) und stark chromatische Motive wechseln einander ab. Im Orchester: stark dissonante Harmonik mit chromatischen Motiven und Motive aus F-Dur-Septakkorden. Sie enden mit einem Mischklang (F-Dur7 + e-Moll mit Nebentönen) und mit einem lang gehaltenen atonalen Klang (E1-E + h-verm. 2).
- YC. Frei Atonal. Stark chromatische, atonale und Zwölfton-Melodien von Frau Fabien. Harmonik: stark dissonant und chromatisch. Mischklänge, Quartenklänge.
- Schwebende Tonalität. Im Orchester: ein *Ostinato*-Klang wächst harmonisch. Im Bass bewegt sich eine synkopische Oktave aufwärts, von G1-G bis zu C1-C, und von D1-D zu H1-H. Die Oktaven werden von stark dissonanten Klängen und Mischklängen begleitet (G-Dur7/Es-Dur; A-Dur7/11/13; B-Dur7/11/13; h-Moll9/gis-Moll7, C-Klang?).
- YB: *Tenebroso*. Freie Atonalität. „E-Klänge“ mit stark chromatischen Motiven. Tonwiederholungen von *f* mit stark chromatischen Motiven. Mischklänge, tonale Klänge, Quartenklänge.
- YA2. Aufgehobene und erweiterte Tonalität, ähnlich wie im YA. Motive aus gebrochenen Septakkorden (e-Moll gr.7; a-Mollgr.7; d-Moll7; F-Dur7) und stark chromatische Harmonik. Schlusskadenz aus „atonalen“ Akkorden: einem g-Moll5/6 + c (ein Quartenklang!); einem F-Dur 5/6 + b (ein Quartenklang!); einem F-Dur gr.9/11.

Scena V (siehe Anhang 20 zu Kap. 7.3).

- *Corale*, Versus 1-3: erweiterte Tonalität trotz der Zwölftonreihe (harmonische Folge Fis-Dur7; F-Dur7; E1-E) und schwebende Tonalität (dissonante Akkordfolgen)

- Schwebende Tonalität (stark dissonante Akkordfolge aus tonalen Nonseptakkorden in Umkehrung, aber vor allem aus Dominatseptakkorden, dazu auch Mischklänge). Lang gehaltener Fis-Dur (gr.)7.
- Schwebende Tonalität (stark dissonante Akkordfolge); lang gehaltene Akkorde: F-Dur 7; E1-E.
- Schwebende Tonalität (stark dissonante Akkordfolge).

- Choralvariationen: erweiterte Tonalität trotz der Zwölftonreihe. Schwebende bis aufgehobene Tonalität in den Akkordfolgen.

Die Zwölftonreihe wird im Orchester rhythmisch variiert. Zwischen den Variationen bestehen die Übergangstakte hauptsächlich aus statischen Sekundenklängen. Dallapiccola benutzt verschiedenes Tonmaterial: zuerst tonale Mischklänge und Nonakkorde, dann dichte Harmonien aus einer Ganztonleiter. In der *Quasi Cadenza* T. 769-774 wird eine Kadenz mit einem e-Moll-Nonakkord durch die Überlagerung von einem Quintenklang, einem Quartenklang und einem Terzenklang aufgebaut.

Es folgt darauf ein f-Moll 7/9/11 in Umkehrung, und ein G-Dur 7/9/13 (ein Mischklang in Umkehrung). Die Harmonik in den Variationen besteht aus Folgen von atonalen und tonalen Sept- oder Nonakkorden in Umkehrung und Mischklängen. Die Gesangsmelodie in Verbindung mit den Orchesterharmonien kann zu einheitlichen tonalen Klangfeldern führen. Der Gesang benutzt modale Melodien, stark chromatische Motive und Motive aus Ganztonleitern.

Ein Beispiel dazu:

- Var. I. Im Orchester wird die Zwölftonreihe von folgenden Harmonien (in Umkehrung) begleitet: A-Dur kl.7, G-Dur/Überm. kl.7 (die Gesangsmelodie ist zuerst chromatisch, dann passt sie harmonisch zum G-Dur-kl.7-Akkord); E-Dur 7-9-11, cis-verm. $\frac{3}{4}$, F-Dur -? (die Gesangsmelodie ist in e-Moll); c-überm. 7-9, a-Moll 7-11-9; A-Dur 7-9-11 (stark chromatische Gesangsmelodie).

Die Variationen werden immer komplexer: die Folgen von Sept-, Nonakkorden und Mischklängen sind nur eines der vielfältigen und zahlreichen Elemente dieser Musik (siehe in dieser Arbeit Kap. 7.3, *Scena V*). Eine genauere harmonische Analyse wird folgendes bestätigen: die stark dissonanten Akkorde können auch in Verbindung mit dem Gesang einheitliche tonale Konstellationen und Felder aufbauen und gehören zu einem wichtigen klanglichen Ordnungsprinzip dieser Szene.

- *Finale*: die Orchestereinleitung und die *Scena I* werden wieder verwendet und verarbeitet.

Scena VI (siehe Anhang 22 zu Kap. 7.3)

VI.X: zuerst herrscht eine tonale Unbestimmtheit (XA), welche sich nach einer Folge von dissonanten großen Dur-Septakkorden in Umkehrung in F-Dur auflöst (Übergangstakte und XB). Der tonale Akkord wird im Bass gehalten und hat eine tragende harmonische Funktion; darauf werden stark dissonante und nicht tonale Harmonien übereinander gesetzt (siehe XB und XC). Es könnte sich um einen extremen Fall der erweiterten Tonalität handeln. Nachher übernehmen die melodischen Motive in d-Moll und in e-Moll die vereinigende harmonische Funktion; die Musik erreicht einen höheren Dissonanzgrad wegen der Imitationen, der Mischklänge und atonaler Klänge. Man schliesst mit einem melodischen Motiv in e-Moll in der oberen Stimme und mit einer liegenden Stimme im Bass aus der Oktave A1-A ab (erweiterte Tonalität).

XA. Gesang: Motive aus dem Zwölftonthema der T. 1-8 (dem *Preludio*, der *Lauda I* „*Altissima luce*“). Chor: lang gehaltene Akkorde. In der oberen melodietragenden Stimme: liegende Töne oder kurze chromatische Motive.

- XA1: Es-Dur2; es-verm7.
- XA2: atonale Klänge; Mischklang: e-verm2+ g-Moll 3/4; B-Dur + E1-E im Bass
- Imitationen einer Zwölftonmelodie + E1-E im Bass; Quartensklänge; B-Dur5/6; Es-Dur2; F-Dur2

XB und XC. Gesang: *Declamato*, Sprechgesang. Chor: lang gehaltene dissonante Akkorde.

- XB. F-Dur als liegender Bass und dazu atonale Quartens- und Quintensklänge. Kadenz: B-Dur; fis-verm.; B-Dur: D-Dur 5/6; F-Dur.
- XC. Melodie in e-Moll im Bass. Harmonik: dissonante, atonale und zum Teil tonale Klänge und Mischklänge im Chor und im Orchester. Mischklang: C-Dur3/6 + Fis-Dur7.

XD. Chor: Imitationen des neuen Motivs in d-Moll und lang gehaltene dissonante Akkorde. Reprise des Motivs in e-Moll aus der Szene II als obere Stimme eines vierstimmigen Chorsatzes.

- Mischklang: C-Dur3/6 + Fis-Dur7. Melodie in d-Moll. Harmonik: stark dissonante Klänge und Mischklänge. F-Dur und C-Dur-Akkorde. Motive mit C-Dur und Cis-Dur-Tonleitern.
- Melodie und e-Moll. Stark dissonante Klänge. Liegende Stimme im Bass mit der Oktave A1-A
- XD6. Übergangstakte: lange gehaltene dissonante (Misch-)Klänge mit Nebentönen (Umkehrungen von fis-Moll9 und A-Dur9)

VI.Y INNO. In H-Dur/gis-Moll und in E-Dur mit Modulationen. Schwebende bis erweiterte Tonalität (H-Dur/E-Dur; H-Dur/gis-Moll; a-Moll). Aufgehobene Tonalität. Erweiterte Tonalität (e-Moll; E-Dur; D-Dur; A-Dur, C-Dur, G-Dur, g-Moll, D-Dur) Zum Schluss wird die Harmonik strenger tonal. Die Akkorde finden ihre ursprüngliche tonale Tonika-Dominant-Funktion wieder. Schlusskadenz in E-Dur mit der Zwölftonmelodie („*Altissima luce*“ *Lauda I*).

- YA1. Schwebende Tonalität. Im Vordergrund steht ein tonales Motiv aus den Tönen \underline{a} -e (a-Moll/Dur?), \underline{d} -a (d-Moll/Dur?), \underline{g} -d (G-Dur), \underline{c} -g (C-Dur). Bezugstöne: \underline{a} , \underline{d} , \underline{g} und \underline{c} . Tonale Anlage in C-Dur mit stark chromatischen Motiven (Bach-Motiv). Im Bass: diatonische und chromatische absteigende Motive. Harmonik: Quartens- und Quintensklänge.
- YB1, T. 941. (Erweiterte) Tonalität: zuerst in H-Dur dann in A-Dur. Imitationen eines modalen Motivs (in H-Dur von gis, von cis und von fis aus; dann wird das gleiche Motiv in Umkehrung nach A-Dur von fis aus transponiert). E-Dur-Dreiklänge in Grundstellung und in enger Lage. Dazu wird das tonale Motiv aus den Tönen e-h eingefügt.
- T. 945 (Erweiterte) Tonalität: in H-Dur/gis-Moll. Im Vordergrund ist das tonale Motiv aus den Tönen h-fis. Gis-Moll Dreiklänge in Grundstellung und in enger Lage.
- T. 947. (Erweiterte) Tonalität: in a-Moll. Imitationen des modalen Motivs (von a, von d und von g aus); d-Moll7-Akkorde in Grundstellung und in enger Lage.
- YA2, T. 950 Aufgehobene Tonalität. In den Vordergrund wird das modale Motiv transponiert. Es besteht zuerst aus den Tönen \underline{g} -c, dann aus \underline{e} -a und schließlich aus fis-cis. Am Anfang wird es von As-überm. Septakkorden in Grundstellung und in enger Lage begleitet (As in den Hörnern und C-Dur in den Trompeten). In der oberen Stimme: *fis2- fis3*; im Bass: *B1-B*. Dann wird das modale Motiv von einem abwärts steigenden Motiv im Bass begleitet: *H-B-A-G-F-E-Es-E*. Quintens- und Quartensklänge im Chor. Atonale Harmonik. Schlussklang: im Bass wird E als Grundton melodisch erreicht. E wird mit Quartensklängen harmonisiert.
- YB2, T. 956. (Erweiterte) Tonalität: in E-Dur. Imitationen des modalen Motivs. Quartensklänge.
- T. 958. Erweiterte und Schwebende Tonalität: in D-Dur, A-Dur, C-Dur, G-Dur?, g-Moll?. Die Melodie in e-Moll aus der Szene II wird vom Chor in E-Dur gesungen. Harmonik: Mischklänge,

- Nonakkorde in Umkehrung. In D-Dur: V2-III7/9 (in Umkehrung); in A-Dur: VI2, IV7/11, Mischklang VII9/11; (in C-Dur: Mischklang V9/11); in G-Dur: III7/11; ein g-Moll7-Akkord.
- T. 862. Die Melodie aus der Szene II wird nach D-Dur transponiert.
- YA3. In H-Dur. Imitationen des modalen Motivs. E-Dur-Dreiklang in Grundstellung und in enger Lage in den T. 966-971!, dann cis-Moll 7/11 in Umkehrung.
- T. 972. Cis-verm. und e-Moll Nonakkord mit der Zwölftonmelodie des *Preludio* (*Lauda I „Altissima luce“*).
- PA1 = T. 39-47 Szene I. Schwebende bis aufgehobener Tonalität. Gesang: modal in h-Moll. Begleitung: Kanon I. Dux in e-Moll; in D-Dur/h-Moll in parallelen Quartan. Harmonik: tonal/stark dissonant. Vorzeichen: *cis* und *fis*. Tonale Klänge; stark dissonante Mischklänge. Kadenz: e-Moll h-Moll. Schlusskadenz in D-Dur: V2; (VII dis verm. 7/9/11);
- P.A. Schlussteil mit der Zwölftonmelodie des *Preludio* (*Lauda I „Altissima luce“*): in E-Dur: III 5/6 (gis-Moll5/6); V7 (H-Dur7); III (gis-Moll 7/9/11), I 7/9 (E-Dur), I.

7.1.4 Dur und Moll

Dallapiccola wendet noch die Gegenüberstellung von Dur und Moll als ausdrucksvolles musikalisches Mittel an. Die Melodie in e-Moll der Szene III (der *Lauda II*), welche die Freude über die glückliche Ankunft des Piloten Pellerin begleitet, wird vom Chor am Anfang der Szene VI in e-Moll wieder aufgenommen, um die harsche Reaktion der Angestellten und Beamten gegen Rivière und seine Nachtflüge zu äußern. Die gleiche Melodie wird am Ende derselben Szene VI zwar noch einmal, nun aber in E-Dur angewendet. Der Gegensatz zwischen Freude und Schmerz wird mit der Benutzung der Moll- und Dur-Tonalitäten betont, wenn auch auf eine widersprüchliche Weise. Ähnliches geschieht in der Szene IV in dem „*Lentamente, trascinato*“ (der *Lauda III*): ab dem T. 586 besteht das Hauptmotiv des Gesangs von Frau Fabien aus einem aufsteigenden (großen) e-Moll-Septakkord. Dieser erklärt die dramatische Frage von Frau Fabien über das Schicksal ihres Mannes: „*Signor Rivière [...] Ritornerà?*“ (T. 586-587). Das gleiche Motiv wird in Dur ab T. 579 vorweggenommen: zuerst wird ein Motiv aus einem großen F-Dur-Septakkord von Klarinetten und Streichern im Kanon gespielt, dann wird er in Moll (d-Moll gr.7) von den Flöten wieder aufgenommen. Geht man aber weiter in dieser Szene zurück, bemerkt man, dass ein auf ein F-Dur gr.7 gebautes Motiv den Anfang dieser Szene IV eröffnet und charakterisiert. Das Motiv wird mehrmals genau vor dem Beginn des „*Lentamente, trascinato*“ wiederholt; zuerst wird es transponiert (e-Moll gr.7; d-Moll gr.7; ais-Dur gr.7 in den T. 554-555; F-Dur gr.7; h-Moll 7 in den T. 575-577), dann erweitert (T. 578). Noch einmal wird der Gegensatz zwischen einem Motiv in Dur und demselben in Moll für die psychologische und dramatische Entwicklung der Handlung in einer Szene benutzt. In diesem Fall wird dieser durch die aufwärts und abwärts steigenden gegensätzlichen melodischen Richtungen der Dur- und Moll-Motive verstärkt.

Zuletzt kann man die Negation oder die partielle Unbestimmtheit von Dur und Moll in dem tonalen Hauptmotiv des *Inno* in der Szene VI (ab T.933) betonen, welches bis zum Schluss der Oper immer wiederkehrt und transponiert wird. Dieses Motiv besteht aus leeren reinen Quinten und Oktaven ohne Terzen und wird harmonisch von leeren parallelen Quinten begleitet. Durch die reinen Intervalle wird die von Rivière wieder erreichte Stabilität dargestellt und die soziale Anerkennung seines Handelns gefeiert; durch das Fehlen der Terzen wird die Abwesenheit jedes Gefühlskontrasts im festlichsten Moment des Sieges und Triumphs von Rivière dargestellt. Die Abwechslung und die Überlagerung dieses Motivs in Bezug auf die anderen diatonischen modalen Motive und grundsätzlich tonalen Harmonien (Dur- und Moll-Dreiklänge in Grundstellung und engere Lage) stellt für Dallapiccola die letzte Gelegenheit dar, die Figur von Rivière in seinem Schlussmonolog psychologisch zu charakterisieren und ihn auf eine sehr traurige Weise zu feiern: die Rückkehr zur Konsonanz und zur musikalischen Ordnung nach einer langen kompositorischen und zum Teil freien Forschung in der Welt der Dissonanzen und der Atonalität erscheinen wie ein melancholischer Unterwerfungsakt seiner Lebensverpflichtungen auf Kosten seiner Gefühle und Emotionen. Die Rückkehr zu den ersten Takten am Schluss der Oper gewinnt durch die umgekehrte formale Anreihung der musikalischen Teile (zuerst wird der Kanon I gespielt) eine neue schmerzvollere Bedeutung: die tonalen Durakkorde in H-Dur und in E-Dur klingen in diesem Zusammenhang zu ordentlich und geregelt, und die Schlusskadenz wird tonal als zu banal und selbstverständlich im Vergleich mit dem vorhergehenden reichen Musikkontext erfasst, auch wenn die tonalen Akkorde bis zum Schluss von Nonen und Undezimen „eingetrübt“ werden (H Dur^o; gis-Moll¹¹, E-Dur 9; E-Dur^o). Die Reprise der Zwölftonmelodie, welche schon mehrmals in verschiedenen Handlungskontexten vorgeschlagen wurde, stellt das letzte Licht der Hoffnung dar („*Altissima luce*“, *Lauda I*). Es handelt sich um ein langsames und resigniertes Vorwärtsgen in Richtung des Erlöschens. Dieses deckt sich schlecht mit den feierlichen Erwartungen des faschistischen Regimes – vor allem in Bezug auf die italienischen Opern und auf die Propaganda der Luftwaffe in der dreißiger Jahren in Italien – und kann als möglicher Grund für die negative Kritik des Regimes nach der Premiere in Florenz betrachtet werden (siehe Kap. 8.3, *Die Rezeptionsgeschichte von „Volo di notte“*).

7.1.5 Schlussfolgerungen

Volo di notte ist der Flug Dallapiccolas über eine musikalische Welt, welche sich bereits schlecht an die erlebte Realität und an das moderne Leben binden kann. Es handelt sich um eine scheinbar entleerte und überholte Musiksprache. Die Musik der Vergangenheit und ihre historischen Formen müssen neu gedacht und wieder angepasst werden: nur auf diese Weise können sie die Seele des „modernen“ Menschen, seine Freuden, seine Schmerzen, seine Ungewissheiten und Ängste von neuem darstellen. Es ist, als ob Dallapiccola eine Musiksprache neuerschaffen wollte. Diese sollte sich der neuen sozialen und individuellen Realität besser anpassen; in dieser ist die Tonalität – in ihrem älteren aus der Modalität stammenden Ausdruck – sowohl der Ausgangspunkt und die Gewissheit für den Aufbau des Neuen, als auch das Symbol einer unmöglichen Rückkehr zur alten und nun bedeutungslosen musikalischen Ordnung.

Wenn Dallapiccola aus den großen Komponisten der Vergangenheit (aber auch aus den Zeitgenossen) schöpft, geschieht dies nur partiell: das musikalische Material wird in ein persönliches und komplexes musikalisches System einbezogen, welches wesentlich und spezifisch auf die Darstellung des Musikdramas hinzielt. Der Wechsel und die Überlagerung der modalen, atonalen (frei diatonischen oder chromatischen, pentatonischen oder aus Ganztonleitern bestehenden) oder zwölftönigen Musikstrukturen könnten ihre Rechtfertigung in den verschiedenartigen Bedingungen der Charaktere und in den spezifischen inneren und äußeren Situationen und Umgebungen finden, in welchen die Dramen sich entwickeln (im Sturm, im Zyklon, im Büro, im Himmel und in den gegensätzlichen Gefühlen und psychologischen Reaktionen der Charaktere). Jeder Charakter äußert sich mit dem Gesang oder der Deklamation und bewegt sich auf der Bühne in verschiedenartigen musikalischen Kontexten, welche seinen gesungenen Text und seine Seelenzustände charakterisieren: letztere können im Widerspruch zum gesungenen Wort stehen und verändern sich im Lauf des Werkes. Zum Beispiel erreicht Rivière zuerst Momente von „modalem“ melodischen Gleichgewicht (siehe den Monolog in der Szene I *„Poi le squadre andranno a dormire“*), dann wird er von Angst und Entmutigung übermannt (siehe Szene III, *Pezzo ritmico: „Guai se mi abbandono“*). Dazu ist Rivière fähig, intim und bereit, zutiefst mit Leroux über die Liebe zu reden (in der Szene I) oder hingegen kühl mit Abstand zu befehlen (T. 928-933: *„Il corriere d'Europa parte tra cinque minuti. La via è tracciata. Non ci si ferma“*: mit dem Tritonus *fa-si* und mit einer Melodie aus Ganztonschritten *f-g-a-h-cis*). Dasselbe geschieht im Orchester, welches den gesungenen Text begleitet, interpretiert und kontrastiert (siehe besonderes die Szene II). Der Chor ist weniger

stabil und gegenüber Veränderungen empfänglicher (siehe Szene II und VI). Dem Zuschauer wird die Aufgabe gestellt, an den dauernden dramatischen Veränderungen der Musik teilzunehmen. Der Gegensatz zwischen den verschiedenen musikalischen Sprachen, vor allem zwischen tonal und „nicht tonal“ im weitem Sinn, stellt aber nicht immer die Dualität zwischen dem Guten und dem Bösen in dieser Reihenfolge, sondern auch in der entgegengesetzten dar. Deswegen kann die tonale Ordnung als Symbol der moralischen Ergebung und Resignation auftreten. Es ist sehr schwierig und vielleicht gar nicht möglich, die musikalischen Entscheidungen Dallapiccolas auf eine einheitliche Weise zu beschreiben, ohne direkt vom Libretto und von der in dieser Oper dargestellten Handlung auszugehen. Deswegen wurde in dieser Arbeit entschieden, Szene für Szene zu analysieren, um die einzelnen Aspekte und die verschiedenen Gesichtspunkte gründlich zu betrachten. Die vielen und zum Teil gegensätzlichen Behauptungen, welche sich aus dieser Analyse konkretisiert haben, könnten folgendes bestätigen: dass *Volo di notte* für Dallapiccola seinen eigenen einsamen Flug auf der Suche nach einem neuen klanglichen Ordnungsprinzip verkörpert, welcher sich aus der Dramaturgie des Werkes entfalten sollte. Man kommt nicht zu feststehenden Ergebnissen, sondern das Problem bleibt offen und zum Teil ungelöst. Persönlich zweifle ich daran, die Figur von Dallapiccola sowohl mit Rivière als auch mit derjenigen des Piloten Fabien zu vergleichen: der Sinn des kompositorischen Flugs von Dallapiccola besteht darin, eine gewisse Distanz zwischen sich selbst, der Handlung und seinen Charakteren zu halten, ihnen aus der Ferne zu folgen und sie musikalisch darzustellen. Es handelt sich um einen „Nachtflug“, welcher beim Sonnenuntergang beginnt und vor dem Tagesanbruch endet. In der Oper kommt man nie bis zum Tagesanbruch: an seiner Stelle, mit dem Startbefehl für das Flugzeug nach Europa, tritt Rivière mit seinem Willen in den Vordergrund, die einzige siegessichere Kraft für den technologischen Fortschritt, gegen das menschliche Leben. Man bleibt im Dunkeln der Nacht, während das Orchester einen leuchtenden E-Dur-Schlussdreiklang spielt. Die einzigen Lichter auf der Bühne, welche in *Volo di notte* regelmäßig eingeschaltet und ausgelöscht werden, sind die roten Beleuchtungen des Flugplatzes (Dallapiccola beschreibt sie genau in den szenischen Anweisungen des Librettos). Es handelt sich um einen Flug in die Einsamkeit. Diese bindet alle Charaktere zusammen (vor allem Rivière, Frau Fabien, Robineau, Leroux, Pellerin, und Fabien). Selbst der Chor, der anfänglich kein Wort äußern kann (er singt auf die Silbe „Ah“), ist nicht fähig, allein und unabhängig zu handeln, und trotz dem Tod des Piloten Fabien feiert Rivière wieder. Der Chor kann seine eigenen autonomen Gefühle und seine moralische Einsamkeit nicht beherrschen; er handelt

nicht rational. Dasselbe tun häufig die anderen Charaktere der Oper, wenn sie sich in einer schwierigen Lage befinden. Die Irrationalität und die Einsamkeit, das Fehlen jeder Gewissheit, werden durch kurze und freie melodische (selten tonale) Motive ausgedrückt. Aber diese „Nicht-Tonalität“ kann in der Oper auch ausgedehntere musikalische Perioden aufbauen, welche reiche rationale klangliche Bezüge enthalten, wie in der Szene IV mit dem Duett von Rivière und Frau Fabien. Das wird leider nicht zu einer Annäherung ihrer zwei gegensätzlichen Weltanschauungen führen. *Volo di notte* erzählt vom Drama des modernen Menschen: dieser ist einerseits auf der Suche nach seiner eigenen Unabhängigkeit und nach dem Fortschritt, andererseits ist er unfähig, seine Einsamkeit und Ungewissheit allein zu tragen. Die Suche nach einer neuen musikalischen Ordnung, nach einer Rationalität auch im musikalischen Bereich, wurzelt wahrscheinlich in dieser psychologischen Konfliktsituation.

Der Vergleich mit der politischen Situation der dreißiger Jahre in Italien ist vielleicht interessant: eine ähnliche Suche nach einer politischen, sozialen und kulturellen [gibt es diese?] Ordnung ist die Grundlage der Entwicklung des Faschismus in Italien (siehe Nicolodi, 1984 in: 2.2 Musik und Politik in Italien vor *Volo di notte*), und dazu zählt die fast einstimmige Zustimmung aller italienischen Musiker und Komponisten jener Zeit, bevor die extremen Folgen dieses Regimes sich auf eine unmissverständliche Art zeigen werden. Das geschieht tatsächlich während der Komposition von *Volo di notte*: die Rassengesetze werden 1938 erlassen, und das Bündnis mit Deutschland wird zum Zweiten Weltkrieg führen. Im September 1938 unterbricht Dallapiccola vorläufig die Komposition von *Volo di notte*, um das Gebet von Maria Stuarda (*Preghiera di Maria Stuarda*, der erste der *I Canti di prigionia*) zu vertonen. Diese *Canti* gelten heutzutage als Meisterwerk des *Novecento italiano*, und nach der Meinung Dallapiccolas stellen sie das erste Werk der *protest music* dar (siehe die zwei Texte von Dallapiccola am Ende des 7.2.2 Geistliche Musik in *Volo di notte*). Das Gebet von Maria Stuarda enthält einige Verse, welche einen direkten Bezug auf *Volo di notte* und auf die schon erwähnten und beschriebenen Seelenzustände der Charaktere haben: „*in dura catena*“ erinnert man sich an die letzten Worte Rivières am Ende der Oper „*Rivière, solo, trascina la catena della sua pesante vittoria*“.

O Domine Deus! speravi in Te

O care mi Jesu! nunc libera me.

In dura catena, in misera poena, desidero Te;

Languendo, gemendo et genuflectendo

Adoro, imploro, ut liberes me.

(*Preghiera di Maria Stuarda*)

Man muss aber zugeben, dass die musikalische Reichhaltigkeit von *Volo di notte* schwierig zu verstehen und zu erfassen ist: die musikalischen Formen können immer neu bearbeitet und verschiedenartig benutzt werden; seine musikalische Sprache besteht aus gegensätzlichen Strukturen und Elementen, welche nicht einfach zu bestimmen und vom Gehör schwierig zu erfassen sind; auch die wiederkehrenden Motive und Klänge sind schwierig zu verspeichern. Die *Laudi* spielen dazu auch eine wichtige Rolle: wie wird musikalisch diese Geistlichkeit im weltlichen Zusammenhang von *Volo di notte* wahrgenommen? Die Anerkennung dieser komplexen und zum Teil widersprechenden Strukturen sollte zu einer sorgfältigeren Untersuchung der Oper im Hinblick auf ihre Aufführung auf der Bühne führen, damit diese weder einfach als Werk der faschistischen Propaganda noch als „modisches“ Werk der dreißiger Jahre zur Verherrlichung der italienischen Luftfahrt aufgefasst wird.

„Luigi Dallapiccola ist von diesen drei Komponisten [Milhaud, Eisenmann, Dallapiccola] am schwersten zu verstehen. Konzessionslos streng sich selbst und dem Hörer gegenüber, lebt er, ein Savonarola des Geistes, nur den großartigen Konzeptionen seiner Phantasie. Er nimmt keine Rücksicht auf Gewohnheiten und Vorlieben und versucht unhörbar das allein zum Ausdruck zu bringen, was ihn als Klangvision erfüllt. Dallapiccola gehört zu den führenden Zwölftonkomponisten. Sein moralischer und künstlerischer Einfluss erstreckt sich weit über die Grenzen Italiens hinaus“ (Hermann Scherchen, 29.10.1948 am Schweizer Radio DRS, Basel).

7.2 Die Benutzung der Tre Laudi in *Volo di notte*

7.2.1 Die Tre Laudi und *Volo di notte*

(Siehe Tabelle I, Ia, und II). Der *Lauda*-Text wird in *Volo di notte* nie verwendet. Hingegen kann die Gesangsmelodie der *Laudi* in der Oper beibehalten werden, und deswegen kann sie musikalisch den Inhalt seiner ursprünglichen Texte mit sich bringen: sie kann von einem Instrument gespielt werden (zum Beispiel in den ersten acht Takten) oder vom Chor mehrstimmig harmonisiert werden (in der Szene II); sie kann in Verbindung mit einem neuen Text gesungen werden (in den Szenen IV und VI). Ausnahmsweise kann auch ein Gesangsmotiv der *Lauda* vorläufig von einem Instrument der Orchesterbegleitung übernommen werden (siehe vor allem die Szene IV, T. 683-686). Die Gesangsmelodie der *Laudi* kann auch weggelassen werden, während die Orchesterbegleitung behalten oder zum Teil neu bearbeitet wird (in der Szene I ab T. 39). Einzelne musikalische Motive der *Laudi* können in der Oper in einem ganz neuen musikalischen Kontext wieder auftreten oder bearbeitet werden. In diesem Fall ist die ursprüngliche musikalische Struktur der *Laudi* nicht mehr vorhanden (siehe Szene IV und VI).

Bis zum T. 168 (in der Mitte der Szene II) spiegelt die Musik der Oper diejenige der *Laudi* wieder. Sie wird nur vom *Movimento di Blues* vorläufig unterbrochen. In der Szene I erzählt Rivière von den Nachtflügen und von ihren Auswirkungen auf sein Leben und auf die Zukunft seiner Angestellten. In der Szene II feiert der Chor die glückliche Ankunft des Piloten Pellerin. Alles tönt noch „tonal“, bestimmbar und ordentlich (Kanon I und II). Die Geistlichkeit der *Lauda I* beeinflusst psychologisch die Szene I, die geistliche Feierlichkeit der *Lauda II* hingegen den Chorteil am Anfang der Szene II. Dann aber beginnt der Pilot Pellerin seine Erzählung (ab T. 168), und für alle werden seine Angst vor dem Zyklon und die tatsächliche Gefahr der Nachtflüge endlich deutlich. Die Situation verändert sich und dazu die Musik: die Musik der *Laudi* ist nicht mehr vorhanden. Die schwierige Flugsituation, die Wetterberichte, die immer neuen Mitteilungen, welche ins Büro kommen und gelesen werden, die Sorgen um die Piloten treten in den Vordergrund. Das *Pezzo ritmico* der Szene III führt diese psychologische Situation zu ihrem extremen Punkt. Die *Lauda*-Musik wird erst in der IV Szene wieder verwendet: die „*lenta, trascinata e tenebrosa*“ (die ‚langsame, schleppende und finstere‘) Geistlichkeit der *Lauda III* (man fleht Christus um Vergebung; man kehrt zum Ursprung der menschlichen Sünden zurück) wird von einem neuen musikalischen Satz eingeleitet, welcher das *Bach*-Motiv der *Lauda III* schon enthält (T. 173 „*Perdonanza*“= ‚Vergebung‘) und in welchem auch andere musikalische Elemente der *Lauda III* schon verarbeitet

werden (siehe Kap. 7.3, *Scena IV*). Die Szene V benutzt und variiert die Zwölftonreihe der *Lauda I*, aber im *Finale*, vor dem Tod des Piloten Fabien, wird die *Lauda I* wieder vollständig eingesetzt. In der Szene VI herrscht die Wut des Chors auf Rivière und seine Nachtflüge vor. Die schon bekannten musikalischen Elemente der *Lauda I und II* werden wieder verwendet, aber der neue dazu komponierte musikalische Teil hat die ursprüngliche Geistlichkeit der *Lauda* völlig verloren. Die schlussendliche Ruhe erfolgt mit der Reprise der *Lauda I*, welche aber ihre anfängliche Heiterkeit in die dramatischen Erlebnisse des Dramas verlegt hat.

7.2.2 Geistliche Musik in *Volo di notte*

Die *Tre Laudi* bestehen aus 215 Takten. Diese und vor allem ihre Orchesteranlage werden vollständig für die 1000 Takte von *Volo di notte* benutzt; hingegen kann der Gesang weggelassen werden. Musikalisch ist diese aus der *Lauda* stammende Musik mehr tonal und mehr formal gegliedert, im Gegensatz zur eher freien und stark dissonanten neu komponierten Musik. Zum „geistlichen“ (aus der *Laudi* stammenden) Musikmaterial in *Volo di notte* gehören die charakteristischen ersten acht Takte der *Lauda I* mit der Zwölftonmelodie und den Dur-Dreiklängen in Grundstellung und in enger Lage, sowie der Kanon I. Diese Teile können in verschiedenen Szenen auftreten und deswegen eine immer wichtigere dramatische Funktion im Lauf des Werks übernehmen. Die *Lauda II* wird vollständig nur für die Szene II benutzt, aber musikalische Motive sind in der Szene VI wieder verarbeitet. Die *Lauda III* wird ausschließlich für die Szene IV angewendet. Die „geistliche“ Musik der *Laudi* wirkt sowohl in der dramatischen Entwicklung der Oper, durch die dauernde Rückkehr zur *Lauda I*, als auch in den dramatischen Erweiterungen und psychologischen Vertiefungen der Handlung der Szenen II und IV.

Die Benutzung des Gesanges aus den *Laudi* in *Volo di notte* wird von Dallapiccola mit großer Aufmerksamkeit in Bezug auf die Dramaturgie benutzt (siehe Tabelle II): die Zwölftonmelodie der *Lauda I* wird nie weggelassen, sondern sowohl von einem Instrument gespielt (T. 1-8, 57-64; 988-996) als auch ohne den Text von einer *Voce* („A-“) gesungen (vor dem Tod des Piloten Fabien in der Szene V, T. 813-820). Der Kanon I wird zuerst ohne, dann mit dem Gesang in der Oper und in der *Lauda I* gespielt. In *Volo di notte* wird der ursprüngliche tonale Gesang der *Lauda I* („Ave Maria“), welcher mit dem Kanon I einsetzt, in der Szene I und VI von einem neuen, gesungenen Teil (Rivière) ersetzt, in der Szene V hingegen wird nochmals von der *Voce* („A-“) ohne *Lauda*-Text gesungen. Zur *Lauda II* in der Szene II wird ein Chorteil eingefügt. Die ursprüngliche Gesangsmelodie wird zuerst weggelassen (T. 104-114), obwohl ein Motiv in der Orchesteranlage der Oper noch

vorhanden ist (T. 107= T. 72 „[...] è nato lo creatore“). Etwas Ähnliches geschieht mit dem Kanon I (siehe Kap. 7.3, *Scena I* und Anhang 6 zu Kap. 7.3): im Monolog von Rivière, welcher vom Kanon I begleitet wird, wird ein einziges Motiv aus der *Lauda I* verwendet. Die Tatsache, dass dieselben Motive (oder Melodien) mit einem unterschiedlichen Text in einem ganz neuen musikalischen und melodischen Kontext (aber auch mit der gleichen Orchesteranlage) auftreten, kann zu einer neuen Interpretationsebene führen, welche aus dem Vergleich zwischen der Oper und der entsprechenden Musik der *Laudi* entsteht (siehe die genaueren Beschreibungen der einzelnen Szenen im Kap. 7.3). Dass der ursprüngliche Textinhalt der *Laudi* durch ihre Musik eine Wirkung auf die dramaturgische Interpretation von *Volo di notte* haben kann, verstärkt die Idee einer komplexeren kompositorischen Strategie von Dallapiccola und nähert dieses Werk anderen mehr mystischen und geistlichen Bühnenwerken jener Zeit an (siehe Kap. 6, *Fragen der Gattungsgrenzen*).

In der Szene II ab T. 115 wird die Gesangsmelodie der *Lauda II* behalten, aber mehrstimmig für den Chor harmonisiert. Der geistliche *Giubiloso*-Charakter der *Lauda* wird einerseits vom Chor verstärkt, andererseits durch die stark dissonante Harmonisierung auf eine dramatische Weise verändert.

Der Gesang der *Lauda III* wird in der Szene IV mit Ausnahme des *Tenebroso* (T. 660-673) vollständig von Frau Fabien mit einem neuen Text gesungen. Als Kontrast singt Rivière eine neue Melodie. Der Konflikt zwischen der Welt aus Gefühlen und Liebe von Frau Fabien und jener aus Pflicht und Einsamkeit von Rivière spiegelt sich auch musikalisch in den zwei verschiedenartigen Gesangsmelodien der Charaktere. Das Anfangsmotiv des Gesanges von Frau Fabien (ein Großer Moll-Septakkord) erklingt in der Orchesteranlage in Dur auch vor dem Duett, am Anfang der Szene IV, und hat eine wesentliche klangliche Bezugsfunktion. Das aufwärts steigende „geistliche“ Motiv in Moll entwickelt sich in einem absteigenden dramatischen Motiv in Dur (siehe Kap. 7.3, *Scena IV*).

Zwei Ausnahmen in der vollständigen Benutzung der *Laudi* werden in Hellblau in der Tabelle I angezeigt: die fehlenden T. 133-148, welche aber die T. 59-80 wiederholen und deswegen in *Volo di notte* schon vorhanden sind, und die ausgeschlossenen T. 19-29, für welche ich in der Oper keine Übereinstimmung finden konnte. Es handelt sich in diesem Fall um eine modale Melodie des Gesanges („*Salve regina*“) mit Vorzeichen *b*, welche von anderen Instrumenten im Orchester nachgeahmt wird. Die musikalische Beschreibung der *Laudi* erfolgt in dieser Arbeit parallel zu jener von *Volo di notte*, da diese sich entsprechen (siehe Kap. 7.1 und 7.3).

Interessant ist in der Tabelle I die verbreitete Verwendung der *Laudi* in der Oper, vor allem der *Lauda I*, ihrer Zwölftonmelodie und ihres Kanons I. Dazu kann man in der Tabelle II bemerken, dass die *Lauda I* auch am meisten verarbeitet wird, vor allem ihre Zwölftonreihe und ihre dazu verwendeten Dur-Dreiklänge in Grundstellung und in enger Lage (Siehe Kap. 7.1).

Solche Takte, in denen Motive oder musikalische Strukturen der *Laudi* verwendet werden, in denen aber die Orchesteranlage ganz anderes ist, werden in der Tabelle I nicht angegeben (siehe die folgende Tabelle II)

Tabelle I (die Musik)

Lauda	Takt	Formteile	Musikalische Eigenschaften	Volo di notte: Szene/Takte	
I	1-8	a	4/2-Takt. Zwölftonreihe	1-8	V, 805-812
	9-18	b	Kanon 1, modal	9-18	V, 813-819
	18-19		C-Dur 7	18	V, 822
	19-29	c	Kanon „ <i>Salve Regina</i> “	---	
	30-39	b	Kanon 1	I, 39-47*	VI, 976-984*
	40-48	b1	Kanon 1b	I, 48 56*	---
	49-56	a	Zwölftonreihe	I, 57-64	VI, 988-996
	57-58		Kadenz in E-Dur		VI, 997-1000
II	59-80	D	2/2-Takt. Imitationen.	II, 94-114	
	81-132	E	3/4-Takt. Homophoner Satz: „ <i>Allegrate</i> “.	II, 115-167	
	133-148	D	2/2 Takt. Imitationen.	---	
III	149-180	F	4/4-Takt. „ <i>Lentamente, trascinato</i> “	IV, T. 579-611	
	181-194	G	„ <i>Tenebroso</i> “	IV, 660-673	
	195-215	F	„ <i>Forte, drammatico</i> “	IV, 674-694	

*in parallelen Quarten.

Diese Takte werden in *Volo di notte* ausgelassen

In der folgenden Tabelle deutet das Gelb auf musikalische Teile hin, welche Takt um Takt jenen der *Laudi* entsprechen. Die Gesangsmelodie kann weggelassen, ersetzt oder harmonisiert werden, ohne dass die musikalische Form und Struktur der Orchesteranlage verändert wird.

Das Hellgelb hingegen bezeichnet eine Musik, welche musikalische Elemente der *Laudi* enthält und verarbeitet. Ihre musikalische Struktur und Form ist aber anders. Das Fuchsiensfarbige wird für die musikalischen Teile verwendet, welche keine musikalische Beziehung zu den *Laudi* haben.

Tabelle II

Volo di notte: Takt		Volo di notte: Musik	
1	19	L1	---
Scena I			
21	31 Dialog	(L1)	---
39	<i>Monologo di Rivière</i>	L1*	
65-91	<i>Movimento Blues</i>	---	
Scena II			
91	94 <i>Giubiloso</i>	---	L2*
104	<i>Giubiloso</i> , Chor	L2*	
115	<i>Giubiloso</i> , Chor	L2+	
168-336	Pellerin, Erzählungs-Monolog	---	
Scena III			
337-536	Der Dialog und das <i>Pezzo ritmico</i> . Die vier Beamten diskutieren miteinander sie lesen die Wetterberichte vor. Die Flugsituation von Fabien wird schwierig und gefährlich.	---	
Scena IV			
537	Dialog: Frau Fabien und Robineau	---/(L3)	
578	Duett: Rivière und Frau Fabien	L3	
612	Duett, Rivière und Frau Fabien	---/ (L3)	
660 -695	Duett Rivière und Frau Fabien	L3/L3*	
Scena V (Corale e variaz.)			
695	700	704	709
(L1)	-	(L1)	-
713	<i>Variazioni</i>		
(L1)			
756	758	766	769
(L1)	-	(L1)	
805 <i>Finale</i>	813	L1 T. 1-8	T.30-39
823-835	---		
Scena VI			
845	Chor	(L1-2)	
869	Chor	---	(L2)
897	Chor	---	(L2)
927	---		
INNO	(L1)		
958	Chor	966	Chor
(L2)	---	(L1)	
970-1000	L1		

Legende:

eine Reihe =	20 Takte ca.
--------------	--------------

* - - - =	die <i>Lauda</i> wird <u>nicht</u> benutzt.
-----------	---

L =	die <i>Lauda</i> wird vollständig (ohne ihren Text) benutzt
-----	---

L* =	Die <i>Lauda</i> wird <u>ohne die Gesangsmelodie</u> benutzt
------	--

L+ =	Die <i>Lauda</i> wird vollständig benutzt; der einstimmige Gesang der <i>Lauda</i> wird für den Chor mehrstimmig harmonisiert.
------	--

(L) =	musikalisches Material aus der <i>Lauda</i> ist vorhanden, wird aber neu bearbeitet.
-------	--

L1, 2, 3 = *Lauda I*, *Lauda II*, *Lauda III*.

Tabelle Ia (der Text)

Lauda Takte	Der Text	Formteile	Musik
I. 1-8	I. Altissima luce con grande splendore, In Voi dolze amore, aggià consolanza.	I. a	4/2-Takt. Zwölftonreihe
9-19	---	b	Kanon 1, modal
18-29	Salve regina pulzella amorosa Stella marina che non sta' mai ascosa, Luce divina vertù graziosa Bellezza formosa de Deo sembianza	c	Kanon „Salve Regina“
30-39	Ave Maria de grazia piena, Tu sei la vita ch'a vita ne mena,	b	Kanon 1
40-49	De vita in via tragistene de pena La gente terrena ch'era in grande erranza.	b1	Kanon 1b
50-59	Altissima luce con grande splendore, In Voi dolze amore, aggià consolanza.	a	Zwölftonreihe
II. 59-80	II. Ciascun s'allegri per amore Che è nato il criatore.	II. D	2/2-Takt. Imitationen.
81-132	Allegrate in cortesia Con la vergine Maria, Che è nato quello Messia Che i profeti profetòno.	E	3/4-Takt. Homophoner Satz: „Allegrate“.
133-148	Ciascun s'allegri per amore Che è nato il criatore.	D	2/2-Takt. Imitationen.
III. 149-180	III. Madonna sancta Maria Recevi chi vol tornare Fare prego a dolze Cristo Ch'el nel deva perdonare. Perdonanza, padre meo, Che son sta malvagio e reo Perdona' me el peccà meo Ch'a penitenza voio tornare.	III. F	4/4-Takt. „Lentamente, trascinato“
181-194	Da che Cristo venne al mondo E Adam mangiò del pomo Non fu mai sì gran bisogno A penitenza retornare.	G	„Tenebroso“
195-215	Retornate a penitenzia Che Cristo ha dato la sentenza. Preghèmo con reventia Che umiliare se dibia.	F	„Forte, drammatico“

Das Hellblau deutet auf ganze musikalische Teile der *Lauda* hin, welche in der Oper nicht vorhanden sind.

Die Gesangsmelodie dieses *Lauda*-Texts wird in *Volo di notte* nie mehr angewendet. Ausnahmsweise können einige kurze Motive aus diesen ausgeschlossenen *Lauda*-Melodien in den neuen Melodien der Oper wieder verwendet werden. Auf diese Weise wird der ursprüngliche *Lauda*-Text (Wort) hervorgehoben. Die Orchesteranlage – und dazu der ganze musikalische Kontext – kann in der Oper auch beibehalten werden (siehe Kap. 7.3).

Im Kapitel 7.3 wird jede Szene auch in ihrer Beziehung zu den *Laudi* gründlich untersucht. Dadurch hat man feststellen können, dass es möglich ist, eine zweite Interpretationsebene in der Oper zu bestimmen, welche sich aus dem Vergleich mit den *Laudi* entwickelt; diese kann nicht zufällig sein (siehe Kap. 7.3.1 *Scena I, Teil X* und Kap. 7.3.4 *Scena IV*). *Volo di notte* stellt gleichzeitig verschiedene persönliche kleine dramatische Geschichten dar, welche sich aus dem Hauptdrama der Handlung entfalten: dem Tod von Fabien. Die Art in welcher dieses Drama erzählt

und dargestellt wird, zeigt bestimmte Besonderheiten, welche nicht spezifisch zu seiner Gattung gehören, sondern unvermeidlich an die historische Darstellung der Passion Christi erinnern, wie auch an die Erzählungen in den Evangelien, und an die geschichtlich verschiedenen musikalischen Vertonungen (siehe Kap. 6, *Fragen der Gattungsgrenzen*). Der Weg in Richtung einer erfolgreichen Anerkennung der Nachtflüge geschieht anfänglich durch die Musik der *Lauda I*. Das Schicksal der Nachtflüge wird dadurch der heiligen Maria anvertraut („*Ave Maria de grazie piena/Tu se' la via ch'a vita ne mena [...]*“, *Lauda I*). Die ständige Rückkehr zu dieser *Lauda* verfolgt sehr wahrscheinlich immer folgenden Zweck: die Jungfrau Maria ist das seelische Licht, welches den Menschen in den schwierigeren Momenten seiner weltlichen Lebensbahn tröstet („*Altissima Luce con grande splendore/ In Voi dolze amore, aggiâ consolanza*“, *Lauda I*). Die gesungenen Melodien der *Lauda I*, welche den Inhalt ihrer geistlichen Texte mit sich bringen, sind in den ersten zwei, das „Licht“ direkt betreffenden Versen immer vorhanden, hingegen fehlen sie teilweise in solchen Versen, welche sich direkt auf die geistige Funktion der Heiligen Maria beziehen: Maria verbindet den Mensch mit diesem läuternden göttlichen Licht (siehe Tabelle Ia). Die Gesangsmelodie dieser Verse erscheint erst vor dem Tod von Fabien und wird von einer „voce“ allein gesungen (Szene V). In dem aus der Oper ausgeschlossenen Teil der *Lauda I* stellt der Text mehr die äußere Figur der Madonna dar („*bellezza formosa de Deo sembianza*“), doch vielleicht weniger ihre geistige Funktion. Die heldenhafte Landung des ersten Fliegers wird dagegen von der *Lauda II* begleitet: eine Art von „weihnachtlicher“ Freude über die Geburt Christi und die prophetische Ankunft des Messias („*Ciascun s'allegri per amore/Che è nato lo criatore*“ *Lauda II*). Mit der Erzählung des Piloten Pellerin, welcher dem Zyklon und der Wut der Natur entkommen ist, tritt man in eine neue Dimension ein. In seiner Erzählung verschwindet jeder musikalische Hinweis auf die *Laudi*. Seine Beschreibung des Sturms sowie die folgende Darstellung des Todes von Fabien erinnern sehr an die Beschreibungen in den Evangelien über die Passion und den Tod Christi, wenn der Himmel sich bei den letzten Worten Christi am Kreuz verfinstert. Sowohl die Figur des Funkers, welcher die gesendeten Mitteilungen von Fabien vorliest, und dessen Stimme sich allmählich in jene des Piloten verwandelt, als auch der Wechsel der Stimmen, Charaktere und der musikalischen Stile rücken *Volo di notte* in die Nähe der Ursprünge der musikalischen Passionsdarstellung und der *Persephone* von Stravinski (siehe PM, S. 389, und Kap. 6 *Fragen der Gattungsgrenzen*). Zuletzt die Anwendung der *Lauda III* in der Szene IV insbesondere für den Gesang von Frau Fabien nähert diese dem Bild der *Mater Dolorosa*, welche machtlos und vom Schmerz zerrissen dem Tod

ihres Sohnes beiwohnt. Diese *Mater dolorosa* distanziert sich aber von der Tradition der Evangelien: sie ist lebendiger und kämpferischer; sie ist eine wirkliche Frau, welche im Namen eines normalen Lebens spricht und ihr Recht auf die Liebe mit Kraft fordert. Das „*Madonna Sancta Maria/Ricevi chi vuol tornare*“ (*Lauda III*) eröffnet vor allem eine neue interpretative Perspektive in Bezug auf das Thema der Vergebung im geistlichen Sinn („*Non fu mai sì gran bisogno a penitenzia ritornare*“ *Lauda III*), welche zu interessanten Überlegungen führen kann: wer muss zurück zur Vergebung und warum? Ist Rivière gemeint, welcher das menschliche Leben seinem Willen und dem Fortschritt opfert, oder Frau Fabien, welche ihre Liebe und ihre eigenen Interessen vor das soziale Wohl stellt, oder die ganze Gesellschaft (der Chor und die Angestellten), welche alles sieht und versteht, aber nicht einmal vor dem Tod ihrer Piloten fähig ist, zu reagieren?

Es ist vor allem diese Szene IV, mit ihren so direkten und unmissverständlichen Bezügen zum Thema der Vergebung und der *Lauda III*, welche mich am stärksten davon überzeugt hat, dass in *Volo di notte* zwei parallele Geschichten vorhanden sind und erzählt werden: diejenige des Romans von Saint-Exupéry und diejenige des Menschen Dallapiccola und der ganzen italienischen Gesellschaft der Dreißiger Jahre. Diese musste 1938 angesichts der neuen politischen Ereignisse über ihre eigenen sozialen und politischen Verantwortungen gründlich nachdenken. Man muss in diesem Zusammenhang daran erinnern, dass *Volo di notte* mit den Anfängen der später so genannten *protest music* und insbesondere mit der Komposition der *Canti di prigionia* von Dallapiccola übereinstimmt. Zwei Schriften Luigi Dallapiccolas können in diesem Zusammenhang zitiert werden: die erste gehört zu einem 1970 erschienenen Text, dessen erste Fassung schon 1950 im *Paragone* (Firenze, I, n.6) veröffentlicht wurde; das zweite Zitat hingegen ist eine „*pagina di diario*“ (Firenze, 29 gennaio 1962).

„[...] il 15 luglio 1938, apparve sui giornali il ‚manifesto razziale‘, redatto da un gruppo di ‚studiosi fascisti‘ (!), il cui lerciume risultava anche più ributtante perché venato di concetti pseudo-scientifici. Il 1. settembre la campagna razziale diventa una realtà. [...] come potrei descrivere il mio stato d’animo in quel fatale 1 settembre 1938, ore 17, nell’udire proclamata dalla voce del Mussolini, le decisioni del governo fascista? Avrei voluto protestare, ma non ero ingenuo al punto di non sapere che, in un regime totalitario, il singolo è impotente. Soltanto con la musica avrei potuto esprimere la mia indignazione: ben lontano dall’immaginare che, pochi anni dopo, opere come quelle che sentivo nascere in me (come ‚La mort d’un tyran‘ di Darius Milhaud (1936) [1932], ‚Thyl Claes‘ di Wladimir Vogel (1937-38) [1938-1945], ‚Ode to Napoleon Bonaparte‘ (1942) o ‚A Survivor from Warsaw‘ (1947) di Schönberg, per limitare al minimo le citazioni) avrebbero avuto una precisa definizione: ‚protest-music‘. [...]“ (PM, S.407-408).

„[...] uno scolaro, prima che iniziassi la lezione, mi dice: „Possiamo farLe una domanda, Maestro?. [...] Come ha potuto la Sua generazione sopportare per più di un ventennio le buffonate del periodo fascista?‘.

„La mia generazione è colpevole fino in fondo: nessuna giustificazione è possibile. Ci può essere tutt'al più, un'attenuante. Voi sapete come il primo apparire di una malattia sconosciuta – in ogni periodo della storia – abbia provocato generale smarrimento e confusione. Lo stesso avviene quando l'umanità si trova di fronte all'impiego di un'arma nuova, segreta, da cui non sa' come difendersi [...]‘.

Uno degli scolari mi interrompe: „Ma di quale arma segreta disponevano i fascisti?‘.

„Di un arma assai più poderosa che non le mine magnetiche: al suo confronto persino la bomba atomica sembra diventare trascurabile. L'arma a cui alludo è molto più sottile, più subdola. Ci vollero anni per rendercene conto e per scoprirne il segreto. In Occidente Benito Mussolini fu il primo ad usarla sistematicamente e su larga scala. Quest'arma si chiama Propaganda. Con questa e col bavaglio sulla stampa, suo primo derivato, la menzogna può trasformarsi in verità. Vogliate o non vogliate accettare come attenuante questo dato di fatto (di cui ogni giorno continuiamo a notare le conseguenze catastrofiche, in ogni parte del mondo) auguro alla vostra generazione di non doversi trovare di fronte a un'arma nuova, di potere distruttivo equivalente a quella di cui vi ho parlato‘. [...]“ (PM; S.381-382)

Es bleibt eine noch nicht geklärte Frage: in wie weit ist die Musik der *Laudi* noch fähig, ihre Geistlichkeit in *Volo di notte* zu behalten und von neuem wirken zu lassen. Die Absicht Dallapiccolas besteht sicher darin, eine neue musikalische Gattung für die Bühne zu schaffen, welche von der Darstellung eines modernen und heldenhaften Einakters über die Entwicklung der Luftfahrt ausgeht. Durch eine anfängliche existentialistische, von Saint-Exupéry eher persönlich gehaltene Anschauung, trägt Dallapiccola den Zuschauer wieder in eine neue geistlichere, seelischere und deswegen universelle Dimension.

7.2.3 Orchestrierungsunterschiede in den *Laudi* und in *Volo di notte*

Das Kammerorchester der *Laudi* besteht aus 13 Instrumenten mit einer Solosopranstimme: einer Flöte, einer Oboe, einer Klarinette in B, einem Fagott, einem Horn in F, einer Trompete in C, einem Altsaxophon in Es, einer Harfe, einem Klavier, einer Geige, einer Bratsche, einem Cello und einem Kontrabass. Schlagzeug wird nicht benutzt.

In der Oper hingegen wird ein größeres Orchester benutzt. Im Allgemeinen wird nicht nur die Anzahl der Instrumente erhöht, sondern die ganze Besetzung verstärkt. Dazu werden folgende Instrumente zugefügt: eine Pikkoloflöte, ein Englisch Horn, eine Hohe Klarinette in Es, eine Bassklarinette in B; ein Tenorsaxophon in B, ein Kontrafagott, drei Posaunen, eine Tuba. Wichtig sind außerdem die Schlagzeuge, ein Xylophon und die *Celesta*.

Im folgenden Vergleich zwischen *Volo di notte* und den *Laudi* wird immer die größere Anzahl der Instrumente vorausgesetzt. Hingegen werden die Veränderungen in der Orchestrierung explizit betont und beschrieben.

Die Zwölftonmelodie und der Kanon I-Ib der *Lauda I*.

Die Besetzung der ersten acht Takte der *Lauda I* – welche in *Volo di notte* mehrmals wiederholt werden – bleibt bis zu Szene V unverändert. Die Solosopranstimme wird durch die Solobratsche ersetzt. Im neuen dramatischen Kontext, ab der Szene V, wird ihre durch die Celesta und die drei Flöten veränderte Klangfarbe noch heller und himmlischer, indem der Pilot mit seinem Flugzeug in den Himmel, im Licht eines Sterns verschwindet.

Takt	<i>Lauda I</i> , die Orchestrierung	<i>Volo di notte</i> , die Orchestrierung	Takt
1-8	Oboe, Klarinette, Trompete (H-Dur-Dreiklänge*) Solosopranstimme: Zwölftonmelodie	Oboen, Klarinetten, Trompeten (H-Dur-Dreiklänge*) Eine Solobratsche (Zwölftonmelodie)	1-8. I, 57-64.
49-56 (=1-8)	Oboe, Klarinette, Trompete (H-Dur-Dreiklänge*). Eine Solo-Sopranstimme (Zwölftonmelodie).	Drei Flöten, Celesta (H-Dur-Dreiklänge*) Eine Solo-Sopranstimme (Zwölftonmelodie ohne Text)	V, 805-812 VI, 888-896
57. 58	Klavier; Flöte/Oboe/Trompete (E-Dur-Dreiklänge*) Klavier (E-Dur-Dreiklänge*)	Celesta; Flöten/Klarinetten/Hörner (E-Dur-Dreiklänge*) Trompeten (E-Dur-Dreiklänge*)	VI, 897-998 999-1000

Die Gesangstimmen oder die Solostimmen.

* in Grundstellung und in enger Lage

Die auch mehrmals wiederholten Kanon I und Kanon Ib können in *Volo di notte* sowohl ihre ursprüngliche Orchestrierung behalten als auch ändern sowie polyphon verarbeitet werden. Das geschieht in den T. 39-47 der Szene I (mit dem Monolog von Rivière) und in den T. 976-984 der Szene VI (Rivière: „*Solo l'avvenimento in cammino ha importanza...*“). Durch die neue dichtere und dunklere Vertonung bekommen die Worte Rivières eine neue dramatischere aber rhetorischere Wirkung.

Takt	Lauda, Orchestrierung	Volo di notte Orchestrierung	Takt
8-18	Kanon I ohne Gesangsstimme .	Ähnlich.	8-18
30- 39	Kanon I mit der Gesangsstimme Flöte, Klarinette/Cello, Bratsche/Geige, Fagott, Klavier, Harfe, Horn	Kanon I mit einer neuen Gesangsmelodie . Der Kanon I wird polyphon verarbeitet: er wird in parallelen Quarten und mit einer neuen dazu komponierten synkopischen Gegenstimme geführt. Auch die Klangfarbe wird völlig verändert.	I, 39-47 VI, 976- 984
40- 48	Kanon Ib mit der Gesangsstimme	Kanon I mit einer neuen Gesangsmelodie . Kleine Veränderungen in der Orchestrierung.	I, 48-56
8-18		Kanon I mit der Gesangsmelodie der Lauda I ohne Text . Kleine Veränderungen in der Orchestrierung (Celesta)	V, 813- 822

Szene II und die *Lauda II*

T. 94-104 (= T. 58-69 *Lauda II*). Das Altsaxophon in Es wird in diesen Takten von *Volo di notte* nicht mehr benutzt. Einige Klavierteile können weggelassen werden. Dazu treten eine Pikkoloflöte, ein Englisch Horn und ein Xylophon mit Beckenpaaren (*Piatto*). In der *Lauda II* fehlt die Gesangsstimme, in der Oper hingegen setzt der Chor zum ersten Mal ein.

T. 104-115 (= 69-79 *Lauda II*). Im neuen Kanon wird anfänglich das Thema im Saxophon von den Trompeten mit einer klanglich stärker leuchtenden Wirkung gespielt. Der *Lauda*-Gesang wird vom Chor ersetzt. Das Saxophon wird wieder ausgelassen, dazu treten eine Pikkoloflöte, ein Englisch Horn, die Posaunen, die Tuba, ein Xylophon und die Beckenpaare. Die Orchestrierung wird reicher.

T. 115-168 (T. 80- 133). „*In Uno*“: ein wirkungsvoller Taktwechsel. Der Chor teilt die Gesangsmelodie der *Lauda* wieder auf und harmonisiert sie mehrstimmig. Die Orchestrierung wird allmählich reicher, dunkler, klanglich weiter und dramatischer: das Saxophon wird wieder ausgelassen. Zu den Instrumenten der *Lauda*, und zu den schon erwähnten Pikkoloflöte, Englisch Horn, Posaunen und Tuba, setzen ab T. 115 die Pauken und ein Kontrafagott, ab T. 133 eine Militärtrommel, ein hängendes Becken, ein Tamtam, ab T. 157 eine Bassklarinette, ein Kontrafagott und eine Grosse Trommel ein. Der musikalische Tonumfang wird um eine Oktave abwärts erweitert. Im T. 168 der Oper erreicht die dynamische und klangliche Steigerung ihren stärksten Punkt (*sfff*). Der Klavierteil ab T. 115 (= T. 80 der *Lauda*) wird zum Teil von anderen Instrumenten ersetzt. In den Bässen zeichnet sich eine Melodie ab (*a-e-d-b-des*), welche in der *Lauda* nur vom Klavier

skizziert wird. Ab T. 125 gehen die Bässe eine Oktave abwärts und die Violinen eine Oktave aufwärts. Der klangliche *Ambitus* wird wieder erweitert. Neue musikalische Motive werden eingefügt, sodass die Musik reicher und dissonanter klingt. Neue Klangverdopplungen und Klangmischungen werden für die Oper verwendet.

Szene IV und *Lauda III* (A, A1, B, A2)

Im A (T. 579-596) werden in der Oper zu den *Lauda*-Instrumenten ein Englisch Horn, die Bassklarinette, die Tuba, das Kontrafagott, die Posaunen eingefügt. Das Saxophon wird nochmals weggelassen. Das Klavier kann weggelassen und von anderen Instrumenten ersetzt werden, oder gleich wie in der *Lauda* beibehalten werden oder mit dem gleichen Rhythmus, aber mit verschiedenen Tönen auftreten. Anfänglich wird auch die Harfe ausgelassen.

Im A1 (T. 597-611) kommt die Celesta dazu und ersetzt das Klavier; das Altsaxophon übernimmt die Gesangsmelodie der *Lauda III* (T. 599-604).

B (T. 660-673) stimmt grundsätzlich mit der *Lauda III* überein.

Im A2 wird der Anfangsakkord durch eine reichere Orchestrierung mit Pauken verstärkt. Das Klavier wird von anderen Instrumenten ersetzt. Die Klarinette verdoppelt das Saxophon. Einige Motive in der Orchesterbegleitung der *Lauda* werden im Gesang der Oper übernommen. Das Altsaxophon übernimmt die Gesangsmelodie der *Lauda*. Die Celesta ersetzt das Klavier.

Das Saxophon verändert seine klangliche und dramatische Funktion in *Volo di notte*. Es kann durch andere Instrumente ersetzt werden, aber vorübergehend eine führende Rolle spielen, indem es im Orchester auch die Gesangsmelodie der *Laudi* übernehmen kann. Es hat fast eine symbolische und geistige Funktion. Dallapiccola bevorzugt eine dichtere, dunklere und reichere Orchestrierung in *Volo di notte*, welche mit der klanglichen Heiterkeit der *Lauda I* kontrastiert, vor allem wenn sie in der Szene V und VI von der Celesta mit den drei Flöten auf eine neue himmlische Dimension weiter geführt wird. Das Klavier verliert seine leitende musikalische Rolle, indem es durch andere Instrumente und vor allem durch die Celesta ersetzt wird. Die ursprüngliche Instrumentierung von den *Laudi* wird in *Volo di notte* weiter entwickelt, um sich dem neuen dramatischen Kontext anzupassen. Zwischen dieser Orchestrierung und jener der Oper ist es nicht möglich, im Allgemeinen zu unterscheiden: *Volo di notte* zeigt verschiedene und zum Teil kontrastierende Satztechniken, welche zu immer neuen Instrumentierungen führen. Die Vielfalt der Klangfarben und der Klangmischungen können besser in den spezifischen Handlungskontexten der einzelnen Szenen beschrieben werden (siehe Kap. 7.3).

7.3 Die Dramaturgie des Werkes in den einzelnen Szenen

7.3.1 Preludio und Scena I

Der dramatische Monolog von Rivière und die *Blues-Canzonetta d'amore*

Die Szene 1 besteht aus zwei musikalisch kontrastierenden Teilen (Teil X und Teil Y) und wird von einem Preludio des Orchesters eingeführt (siehe Anhang 1 zu Kap. 7.3). Durch die Benutzung der *Lauda I* bilden das Preludio und der Teil X der Szene I musikalisch eine Einheit: die ersten acht Takte der *Lauda I* dienen sowohl als Anfang als auch als Schluss, und der Orchesterkanon im Preludio wird als Begleitfigur des Gesanges im Teil X wieder verwendet. Der danach folgende Teil Y (eine *Canzonetta Blues*) ist dagegen stilistisch als Kontrast zu verstehen; dieser geht direkt ohne deutliche Zäsuren in die Szene II hinein.

Die Form dieses Preludio (T. 1-20) wird aus drei musikalischen Elementen gebildet:

- aus dem Zwölftonthema (T. 1-8);
- aus einem Orchesterkanon (T. 9-18);
- aus zwei „statischen“ Takten, in denen der gleiche Mischklang aus einem Cis-Dur/G-Dur alterierten Septakkord mehrmals wiederholt wird (T. 19-20).

Ab T. 1 bereitet die schwer wahrnehmbare harmonische Begleitfigur im Orchester auf einem H-Dur-Akkord den Einsatz des Zwölftonthemas aus der *Lauda I* vor, zuerst in seiner Grundgestalt, dann in seiner Krebsgestalt (siehe Anhang 2, Notenbeispiel zu Kap. 7.3). Das Thema wird von einer Solo-Bratsche gespielt. Die harmonische Begleitfigur ist in *pianissimo* und die durchsichtige Klangfarbe des Orchesters hat keine Bässe. Der ursprüngliche Text der *Lauda I* wird von Dallapiccola weggelassen (siehe Anhang 3 zu Kap. 7.3):

Altissima luce con grande splendore

Höchstes Licht mit vollem Glanz,

In voi, dolze amore, aggrà consolanza.

Bei dir, süßer Liebe, finde ich Trost.

(*Laudario dei Battuti di Modena 1377*)

Zwei musikalische Zeitalter stehen sich gegenüber: das geistliche Mittelalter der *Laudi* und das moderne 20. Jahrhundert der sinnlichen *Canzonetta d'amore Blues*. In den Jahren der Vertonung von *Volo di notte* gehören die mittelalterlichen *Laudi* zur anerkannten italienischen Kultur und Tradition. Die italienischen Komponisten engagieren sich für eine Wiedergeburt der italienischen Musik und nehmen sich die Formen der alten italienischen Musiktradition zum Vorbild. Im Gegensatz dazu ist die politische Anerkennung der *Jazz-Musik* in den gleichen Jahren in Gefahr: ihre afrikanischen Wurzeln, ihre amerikanische Herkunft, ihre sofortige Auswirkung auf das soziale und künstlerische Leben in Europa tragen in Deutschland zu ihrer Verbannung als „entartete Musik“ bei (1938 fand in Düsseldorf die Ausstellung

„Entartete Musik“ in Verbindung mit den ersten *Reichmusiktagen* statt: obwohl die Musik von Dallapiccola in Deutschland noch erlaubt war – die *Reichsmusikkammer* wird sie in Deutschland erst 1939 verbieten – ist die von Dallapiccola in *Volo di notte* benutzten Zwölftonmusik und Jazzmusik streng verbannt. Am 30 April 1938 heiratet Dallapiccola die Jüdin Laura Coen Luzzatto. Siehe Kap. 2, *Biographische Voraussetzungen: Musik und Politik in Italien*). Diese *Canzonetta Blues* könnte von Dallapiccola als emblematisches Symbol solcher Formen der sogenannten *Jazz-Musik* gewählt worden sein, welche ab den 20er Jahren in den europäischen Tanzsälen grosse Verbreitung fanden.

Die Musik des *Preludio* und der *Scena 1* (T.1-91) kann folgendermaßen beschrieben werden:

- von T. 1 bis zu T. 64 (*Preludio* und Teil X der *Scena I*) benutzt sie das musikalische Material der *Lauda I*, hat einen geistlichen Charakter und erinnert zum Teil an die geistlichen Umzüge und Prozessionen, welche mit den geistlichen Übungen (*esercizi spirituali*) und den *Laudi* verbunden waren; im Kanon I (ab T. 9) treten die Instrumente langsam, regelmäßig, wehmütig, fast wie in einer religiösen Prozession, mit einem neuen modalen Thema ein. Auch die Kadenzen können tonal/modal wahrgenommen werden. Die Musik hat eine wichtige dramatische Funktion; ihre inhaltliche Beziehung zur Opernhandlung ist aber noch nicht so deutlich und unmittelbar;
- von T. 65 bis zu T. 91 (Teil Y der *Scena I*) wird sie ein *Movimento di Blues*; in diesem wird die Handlung in Verbindung mit einer *Blues-Canzonetta* entwickelt. Rivière öffnet das Fenster seines Büros und hört *Blues-Musik* aus der fernen Stadt (T. 61, gemäß der szenischen Anweisungen im Libretto).

Sowohl der Teil X als auch der Teil Y der Szene I besitzen eine Orchestereinleitung: die erste ist rein instrumental und dient zum Einsatz des Gesanges; die zweite ist eine *Introduzione al Movimento di Blues*. Vor dem Teil X wird das *Preludio* („vor dem Spiel“) komponiert: es handelt sich um keine „gewöhnliche“ Orchestereinleitung, sondern um einen musikalischen Hauptabschnitt, welcher im Verlauf des Werkes an Bedeutung gewinnen wird. Dieser Abschnitt gehört zu den *Laudi*.

Tonsymbolik und Tonmalerei

Von Anfang an haben die Studien zur Musik Luigi Dallapiccolas über seine „*scrittura madrigalistica ereditata dal Barocco*“ (Sablich, 2004, S. 60), nicht ausschließlich in Bezug auf die *Sei Cori di Michelangelo Buonarroti il Giovane* (1932-36), ausführlich berichtet. In dieser Arbeit wird aber diese Frage ausschließlich in direkter

Beziehung zur Dramaturgie dieses Bühnenwerks betrachtet. Vorausgesetzt wird das Kapitel 7.1, *Musikalische Strukturen, Formen und Satztechniken*: in dieser und den darauf folgenden Beschreibungen der einzelnen Szenen werden spezifische Aspekte der Tonsymbolik und der Tonmalerei gründlich untersucht.

Im *Preludio* und in der Szene I zum Beispiel werden folgende musikalische Elemente betrachtet:

- die DREI, das Zahlsymbol für die Trinität und für die Vollkommenheit;
- das *Bach*-Motiv in Krebsgestalt vom Thema der *Lauda I* (siehe Kap.7.1: *Musikalische Strukturen, Formen und Satztechniken*);
- der Kanon, Symbol für Gesetz und Gehorsam.

Im ersten Teil der Szene I erfährt man, dass das Postflugzeug aus Chile landen wird. Rivière erklärt, dass sich wahrscheinlich bald auch zwei andere Postflugzeuge melden werden (insgesamt erwartet man *drei* Piloten). Um *drei* Uhr wird der Pilot nach Europa starten. Die Zahl *drei* wird an dieser Stelle explizit erwähnt⁸⁹. In der Musik ist sie von Anfang an symbolisch vorhanden (der lang gehaltene H-Dur-Dreiklang im Orchestervorspiel; die *dreimal* gleich wiederholten Dreiklänge in Dreiviertelnoten in den T. 5, 8, 19-20. Siehe 7.1 Musikalische Strukturen, Formen und Satztechniken sowie Anhang 4, Notenbeispiele zu Kap. 7.3).

Das Preludio T. 1-20

Das Werk beginnt mit dem Orchesterpräludium: diese ersten 18 Takte gehören der *Lauda I*. Die Gesangsmelodie der *Lauda* wird von einer Solobratsche gespielt; der Orchesterteil wird beibehalten. Das Thema der *Lauda I* besteht aus einer Zwölftonreihe und wird von einem H-Dur-Akkord in den Oboen, Klarinetten und Trompeten in *ppp* begleitet. Das zweite Thema ist diatonisch, modal und bildet durch strenge Imitationen einen Kanon (*Kanon I*). Der Text der *Lauda I* wird weggelassen. Der Einsatz in die Scena I wird durch zwei Takte vorbereitet (T. 19-

⁸⁹Dallapiccola: das Postflugzeug nach Europa wird um 3 Uhr abfliegen. Saint-Exupéry: es hätte um Mitternacht starten sollen, wird aber erst um Viertel nach zwei starten können.

- Dallapiccola, *Volo di notte*, Scena I, T. 33-37, Rivière: „Tra poco allora arriveranno gli altri due. E questa notte, alle tre, partirà il corriere d'Europa.“

- Saint-Exupéry, 1931, II, S. 27-28: „[...] pour donner le départ, vers minuit, à l'avion de l'Europe. [...] la nuit en livrait un [avion] déjà, [...]. Et plus tard on recevrait d'elle les deux autres.“

- Saint-Exupéry, 1931, XXI, S. 171!: „[...] puisque ce courrier [d'Europe], prévu pour deux heures, [...]“ S.175, Rivière: „[...] Faites décoller le courrier d'Europe à deux heures et quart.“

Die Zahl *drei* spielt aber auch im Roman von Saint-Exupéry an einer anderen Stelle eine wichtige symbolische Rolle. Im Kapitel II, S. 27-28: „Ainsi les trois avions postaux [...]. Trois Pilotes [...] l'arrivée des trois avions [...]“ Das Erzählverfahren des Romans von Saint-Exupéry (die Wiederholungen des Wortes „drei“) entspricht in diesem Fall dem dramaturgischen Verfahren von Dallapiccola.

20), in denen die Trompeten von einem vom Klavier dreimal wiederholten C-Dur-7-Akkord auf einem sechsmal wiederholten Cis-Dur (*Trompetensignal*) modulieren. Gleichzeitig spielen Harfen und Streicher auf der Dominante von C-Dur weiter. Dieser Mischklang – in *pp!* – ist für die Bühne sehr wirkungsvoll.

Scena I, Teil X: Monolog Rivières T. 21-64

Man erlebt eine scheinbar rhythmische, melodische und harmonische Unbestimmtheit in der Musik. Aus diesem quälenden unbestimmten Zustand schält sich das Zwölftonthema der *Lauda I* mit seinem neuen Zwölftonkontrapunkt heraus. Es führt uns zum Auftritt der ersten Vokaldeklamation T. 31. Die Handlung beginnt. Dieser Beginn der Scena I distanziert sich musikalisch von *Lauda I*, obwohl das Thema der *Lauda* in Umkehrung zuerst *im Einklang* - *all'unisono* - in den Englisch Hörnern und den Bratschen, dann in den Violoncelli noch vorhanden ist. Das neue kontrapunktische Zwölftonmotiv wird von Flöten und Klarinetten gespielt. Das ist das erste Mal, dass Dallapiccola zwei Zwölftonreihen musikalisch in Verbindung bringt.

Die traumhafte und irrealen Stimmung dieser Orchestereinleitung wird plötzlich durch die Vokaldeklamation des 3. Beamten unterbrochen. Rivière antwortet ihm und beginnt seinen Monolog. Der Gesang entwickelt sich von der rhythmischen Deklamation des Beamten, welcher in der vorgezeichneten Tonhöhe deklamieren muss, zum lyrischen und dramatischen Gesang von Rivière, der aus Introspektion und Leid aufgebaut wird. Der Text im Libretto entspricht wörtlich jenem des Romans von Saint-Exupéry. Man kann die melodische Linie modal interpretieren.

Die *Lauda I* wird in der Scena I, ab T. 39 bis zu T. 64, wieder vollständig angewendet (*Kanon I* im Orchester); der Gesang ist neu komponiert. Ab T. 39 ertönt der Dux des *Kanons I* in Quartenparallelen. Im Vergleich zum *Kanon I* ab T. 9 entsteht durch die Imitationen ein dichterer kontrapunktischer Satzbau, welcher zu einer allmählich dissonanteren bis atonalen Harmonik führt (siehe Anhang 5, Notenbeispiel zu Kap. 7.3).

Es kann als banal und unbedeutend angesehen werden, dass man zwischen beiden Werken (den *Laudi* und *Volo di notte*) an dieser Stelle eine einzige melodische Übereinstimmung im Gesang finden kann. Trotzdem möchte ich darauf hinweisen, da diese Tatsache für das Verständnis dieses Werkes auch eine Rolle spielen kann (siehe Anhang 6, Notenbeispiel zu Kap. 7.3).

Melodische Übereinstimmungen setzen ihre spezifischen Texte und Inhalte in Verbindung und können hiermit eine neue Interpretationsebene des Werkes enthüllen (siehe Kap. 7.2.2 und Kap. 7.3.4 *Scena IV*). Diese setzt aber gründliche

Kenntnisse sowohl der *Laudi* als auch des Bühnenwerkes voraus, welche nicht von einem „normalen“ Publikum im Theater verlangt werden können. Sollte diese neue Interpretationsebene des Werkes bewiesen werden, dann stellen sich mehrere Fragen: ist sie „zufällig“ entstanden, oder hat Dallapiccola bewusst daran gearbeitet? An wen ist sie gerichtet? Was für einen Zweck hat sie? Sehr anregend wäre die Hypothese einer versteckten Botschaft Dallapiccolas in *Volo di notte*, durch welche bewiesen würde, dass es ein Werk im Sinne des Existentialismus ist und nicht als Werk des faschistischen Regimes zu interpretieren sei; zu bedenken ist die schwierige politische Situation Dallapiccolas in Italien, die „faschistische“ Oper *Il deserto tentato* von Alfredo Casella, die propagandistische Funktion der italienischen Luftfahrt während des abessinischen Krieges⁹⁰. Meiner Meinung nach bestätigt das Vorhandensein verschiedener dramatischer und inhaltlicher Ebenen in Dallapiccolas Werk seine dramaturgischen sowie kompositorischen Verfahren und Strategien, welche sich in vorrangiger Weise (*prioritariamente*) aus seiner reinen intellektuellen und künstlerischen Arbeit entfalten.

Das Motiv der *Lauda a-g-fis-g-a-h-cis-c-h-a* (in den T. 41-42) wird mehrmals in *Volo di notte* variiert (in den T. 49-52). Ein Teil dieses Motivs: *cis* (ein Viertel) *c-h* (zwei Achtel) ist durch seine sowohl melodische als auch rhythmische charakteristische Struktur deutlich zu erkennen (siehe Anhang 6 zu Kap. 7.3).

In der *Lauda* erklingt es in Verbindung mit dem Text: „(De vita in via) *tragistene de pena ...*“ und kann mit dem entsprechenden Text in *Volo di notte* in Verbindung gebracht werden: „(L'arrivo degli aeroplani) *non sarà per me giammai la vittoria che chiude una guerra...*“. Rivièrè geht einige Schritte vorwärts nach dem Proszenium und singt diesen Monolog (eine Art von Prolog), dem Publikum zugewandt (gemäß der szenischen Anweisungen im Libretto).

Demzufolge wird das Libretto von *Volo di notte*: „die glückliche Ankunft der Flugzeuge wird für Rivièrè nicht wie ein Sieg sein, der einen Krieg beendet“ musikalisch in Verbindung gesetzt mit dem Text der *Lauda I*: „die Heilige Maria zeigt den Sündern den richtigen Weg zu einem neuem Leben“. Aus der Vereinigung beider Texte scheint Dallapiccola hervorzubringen, dass die Heilige Maria Rivièrè den richtigen Weg zu einem neuem Leben zeige, und dass die glückliche Ankunft der Flugzeuge nicht ein Sieg sei, der einen Krieg beendet.

Der Gesang setzt im T. 31 ein. Der 3. Beamte meldet Rivièrè die Ankunft des Kuriers aus Chile. Dallapiccola beschreibt die Art dieses Sprech-Vortrages als „rhythmische Deklamation mit einer Spur von gesanglicher Tongebung in der aufgezeichneten Höhe...“ (gemäß den verschiedenen vom Autor verlangten Arten

⁹⁰ Illiano, 2004; Nicolodi, 2007 (siehe Kap. 2.2, *Musik und Politik in Italien vor „Volo di notte“*).

des Sprech-Vortrages in der Partitur⁹¹). D.h. der Beamte singt nicht: er deklamiert. Seine Melodie ist nicht eintönig. Er verkündet Rivière seine Botschaft in entschiedenem („*deciso*“) Ton. Die Bewegungen der Beamten auf der Bühne sind extrem einfach, rational und formell. Der 3. Beamte steht neben Rivière „*sull'attenti*“ (in Habachtstellung' T.31). Auch dieses militärische Verhalten trägt dazu bei, die psychologische Situation und die persönliche Beziehung des Beamten Rivière gegenüber zu charakterisieren: er ist ihm unterworfen.

Im Takt 33 beginnt der Monolog von Rivière. Das „*cantato*“ von Rivière ist streng syllabisch und ist rhythmisch und strukturell mit dem Text eng verbunden (siehe Anhang 7, Notenbeispiel zu Kap. 7.3). Die Motive bestehen rhythmisch aus Achteln und Vierteln, die Melodie ist diatonisch und modal. Langgehaltene Töne und große melodische Intervalle werden nie benutzt: melodische Quarten- und Quintensprünge haben eine Kadenzfunktion.

Die Melodie umfasst die Oktave *d-dis1*, endet aber mit dem Grundton *H*. Unterschiedliche dramatische Teile entstehen im Gesang; diese wirken durch ihre modal und diatonische Struktur noch „traditionell“, im Gegensatz zum Zwölftonthema der *Lauda 1*.

Der Monolog ist einfach strukturiert: zuerst erklärt Rivière (dem Publikum), was auf der Bühne passieren wird (die Handlung), dann seinen Seelenzustand (er fühlt sich einsam und müde), und am Ende überlegt er sich den Sinn der Ereignisse und seines Handelns. Am Anfang besteht die Melodie aus kleinen Terzen. Diese bilden Moll- und verminderte Dreiklänge in *as/gis-Moll*.

Von T. 38 zu T. 55 benutzt die Melodie die Vorzeichen von D-Dur und endet mit einem *H*. Diese Melodie besteht aus zwei Sätzen, in welchen der Gesang sich melodisch und dramatisch entwickelt. Ein zweitaktiges Motiv wird zuerst wiederholt und dann in viele kleine Motive zergliedert („*Io/io solo/Rivière/ Io solo... sempre/sempre*“⁹²). Dieser Satz dauert acht Takte. Ab T. 47/48 beginnt die melodische und dramatische Steigerung: die Phrase dauert vier ununterbrochene Takte, in denen ihr Hauptmotiv sich wiederholt, sich verändert und erweitert wird. Man erlebt eine dramatische Intensivierung, welche zu *cis1* führt, bevor die Melodie mit *H* schließt (der Melodieumfang reicht von *H* zu *cis1*).

⁹¹ In Vorwort seiner Partitur sieht Dallapiccola vier Arten des *Declamato* vor und dazu benutzt er vier verschiedene Schreibweisen. In der Partitur ist auch die „traditionelle“ Schreibweise vorhanden. Für den 3. Beamten wählt Dallapiccola folgende Art des *Declamato* aus: „*Declamazione ritmica e con un poco di suono. L'altezza delle note scritte verrà osservata scrupolosamente, pur essendo questa forma di declamazione molto lontana dal ,cantato'.*“

⁹² „*Io Solo/Rivière/io solo*“= die Motive bestehen aus einzelnen oder zwei Tönen.

Die Orchesteranlage ist viel komplexer als der Gesang: sie bietet diesem sowohl rhythmische Begleitfiguren, als auch kontrastierende in sich geschlossene Perioden aus verschiedenen Kanons an. Die melodische Ebene der Musik klingt fast immer modal/tonal. Die Überlagerung von kontrastierenden musikalischen Elementen und die Imitationen der verschiedenen Motive führen zu atonalen bzw. stark dissonanten Harmonien. Die harmonische Ebene kontrastiert mit der melodischen (siehe Anhang 5, Notenbeispiel zu Kap. 7.3).

Der Verlauf der in *Volo di notte* dargestellten Zeit ist sehr langsam und monoton und steht im Gegensatz zum Kontext des Werkes (die technologische Entwicklung der Nachtflüge), welcher eher mit einem Bewegungs- und Geschwindigkeitsbegriff verbunden ist. Musikalisch ist der Abschnitt aus ununterbrochenen Folgen von Zwei-(Drei)viertelnoten in allen Stimmen gekennzeichnet.

Der rhythmisch langsame und monotone Verlauf der Musik, die modalen Motive und Themen, die kontrapunktischen und imitativen Techniken und Formen im Orchester - d.h. der horizontale Verlauf der Musik - hat einen geistlichen Charakter, welcher auf antike Vorbilder zurückgeführt werden kann. Die Harmonien dagegen klingen dissonant und atonal und stellen die Modernität dar (siehe Anhang 8, Notenbeispiel zu Kap. 7.3). Die im Verlauf der Musik entstehenden modal-dissonanten Kadenzen stellen einen Treffpunkt dieser voneinander sehr verschiedenen Elemente dar.

Scena I, Teil Y: *Introduzione und Movimento di Blues* T.65-90.

T. 65-70 *Introduzione al Movimento di Blues*. Taktwechsel: von 4/2 zu 4/4.

Rivière öffnet das Fenster seines Büros: aus der Stadt hört man ein kleines Orchester. Dieses wird in der Partitur separat notiert (*orchestrina interna*). Die Musiker stimmen ihre Instrumente ein. Sie spielen frei und üben leere Quarten und Quinten, kurze Tonleiternmotive und Terzenmotive. Dallapiccola beschreibt den Klang als „*sfacciato, ... smorfioso*“ (‘frech, fratzenhaft’). Leroux erzählt von einer eingerosteten Achse einer Maschine.... („*declamazione ritmica e 'quasi senza timbro'*“⁹³). Alles tönt unbestimmt.

T. 71-91 *Movimento di Blues (Refrain della "Canzonetta")*

Die an dieser Stelle angewandte Dramaturgie ist eng mit der Bühne verbunden. Zwei voneinander unabhängige musikalische Situationen werden simultan dargestellt: auf der Bühne läuft der Dialog zwischen Rivière und Leroux ohne Begleitung (*orchestra tacet sino a battuta 91*) ab, während aus der Stadt der Refrain einer *Canzonetta d'amore* ertönt.

⁹³ „Eine rhythmische Deklamation ‚mit wenig Klang‘.“

Die Melodie des Refrains der *Canzonetta* trägt die musikalischen Kennzeichen von *Blues* (siehe Anhang 9, Notenbeispiel zu Kap. 7.3).

- Die *off-beats* (die Abweichungen von der regelmäßigen Schlagzeit – *Beat*) sind als Synkope notiert; sie wirken zum Teil als *Swing*;
- die reichen Alterationen, die chromatischen Motive und die *Blues-Noten f/fis* und *c/cis*, sind deutlich erkennbar;
- die melodischen Koloraturen werden genau notiert, wirken aber leicht und *quasi improvvisate*; die Stimme singt *espressiva in piano*, bis zum letzten *h2*, einem *quasi forte*. Kleine *glissandi* sind auch vorhanden.
- der Text des Soprans enthält die *topoi* der *Canzonetta d'amore*: die Liebe soll als universelle Freude anerkannt werden!

„Amore, gioia del mondo, amore gioia!

Vieni, t'appressa a noi, vieni!

Amore, gioia del mondo, amore gioia!

Amore! amore! gioia! Amor! Amor!"

„Liebe, Freude der Welt, Liebe Freude!

Komm! Nähere dich uns, Komm!

Im Gegensatz dazu erklärt Rivière in seinem Dialog, dass er auf die Liebe hat verzichten müssen: jetzt kann nur noch die Arbeit die Antriebskraft seines Lebens sein. Rivière und Leroux deklamieren ihre Texte ohne Orchesterbegleitung. Die Melodie ist expressiv und variiert, sie zeigt ab und zu auch rhythmische Abweichungen, endet aber mit einem *declamato ritmico senza timbro*: (Rivière) „*Troppo tardi. Nella sola azione posso ormai trovare nutrimento per la mia vita*⁹⁴.“

Die *Canzonetta* ist melodisch folgenderweise aufgebaut: a a1 b/ a2* a3** c (a ist eine zweitaktige Phrase mit Synkope, chromatischen Motiven und *Blues-Noten*; b und c haben grosse melodische Intervalle; c hat lang gehaltene Töne. *=Koloraturen. Nach dem / wird nur die erste Zeile des Textes wiederholt).

Die *Orchestra interna* sollte eine kleine *Band* mit drei Klarinetten, zwei Trompeten, einer Posaune, drei Saxophonen, Schlagzeug mit zwei Spielern, einem Xylophon, einem Vibraphon, einer Celesta, einem Klavier, drei Geigen und zwei Kontrabässen darstellen.

Im kleinen Orchester ist die musikalische Struktur folgend organisiert:

- der *Beat*, die regelmäßige Schlagzeit, erklingt in den Bässen (in den Kontrabässen und in der linken Hand am Klavier). Er wird von der *Cassa con Pedale* („Bass Drum mit Fusspedal“) verstärkt.
- in den Bässen werden Quinten *ostinato* gespielt: *d-a; es-b; f-c, ...*. In den ersten zwei Takten kann *d* als Grundton betrachtet werden;

⁹⁴ „Zu Spät. Jetzt kann nur noch die Arbeit die Antriebskraft meines Lebens sein. Nur die Tätigkeit“ (L.NF).

- das Altsaxophon erklingt als Gegenstimme zur Singstimme, indem es sie melodisch variiert, verdoppelt und imitiert;
- die anderen Instrumente spielen frei Motive in Quarten und Quinten, chromatische Motive und Harmonietöne. Daraus entsteht eine Art von „Heterophonie“, welche als Stilisierung der Aufführungspraxis im Jazz interpretiert werden kann.

Die Harmonik ist vom Beat in den Bässen bestimmt, klingt aber nicht deutlich tonal, eher atonal. Trotzdem sind die typischen *Blues*-Harmonien skizziert: von *d* (-*fis-a*), zu *es*; *f* (-*a-c*); *h* (-*f*) + (*es-a* Klar. und Sax); *e-b* (*d-g* Klar.); *a* (-*d-fis*); ...; die Melodie endet in *fis*-Moll (T. 90/91)

Man erlebt die große psychologische und ideologische Distanz zwischen dem „normalen“ Leben (hier wird es von der Stadt und von der *Canzonetta* dargestellt) und dem Leben Rivières. Dies wird durch die verschiedenen Gesangs- bzw. Deklamationsarten betont: der Gesang Rivières steht stilistisch im Gegensatz zur *Canzonetta Blues* der „Stimme aus der Ferne“.

Anhänge zu Kap. 7.3.1 Scena I

- Anhang 1 *Volo di notte*, Form des *Preludio* und der Scena I
- Anhang 2 *Tre Laudi*, Notenbeispiele
- Anhang 3 Musikalische Übereinstimmungen: *Lauda I* und *Volo di notte*, *Preludio* und Scena I
- Anhang 4 *Volo di notte*, Scena I, T. 1-65 Notenbeispiele
- Anhang 5 *Volo di notte*, Scena I: Rivières T. 38-42 Notenbeispiele
- Anhang 6 *Volo di notte*, Scena I: Monolog Rivières und *Lauda I*, T. 30-55, Notenbeispiele
- Anhang 7 *Volo di notte*, Scena I: Rivières T. 32-55 Notenbeispiele
- Anhang 8 *Volo di notte*, T. 31-38 Notenbeispiele
- Anhang 9 *Volo di notte*, Scena I: Refrain della *Canzonetta* T. 71-91
Notenbeispiele

Anhang 1 zu Kap. 7.3 *Volo di notte: Form des Preludio und der Scena I*

Takt	Teil (Text)	Abschnitt (Gesang)	Periode /Phrase	Motiv	Thema/ Soggetto	Phrase/ Motiv	Lauda	Musik
1	P = <i>Preludio</i> (---)		P.A	P.aG P.aK P.a1 P.a2	P.A: T. 1-9 Zwölftonthema der <i>Lauda I</i> .	P.aG: T. 2-5 Die Grundreihe des Zwölftonthemas. P.aK: T. 5-9, die Zwölftonreihe in Krebstgestalt. P.a1: rhythmisches Motiv aus einem dreimal wiederholten (Drei)klang in Grundstellung und in enger Lage. P.a2: Quartenmotive in den Harfen.	L	Eine Orchesterteinleitung im 4/2-Takt. P.a1: H-Dur-Dreiklänge. P.A: in der Solo Bratsche. P.a1 in T. 5 und in T. 8: gis-Moll 7/9/(11) - Akkorde. Quartenklänge. T.8-9: eine Kadenz gis-Moll 7/9/11 – e-Moll 7/9/11 (ohne Terz!)
9			P.B Kanon I	P.b P.a1	P.B: Dux des Kansons I. Modal, 4+4 T. mit Kadenzen.	P.b: das Kopfmotiv des Kansons I besteht aus einem gebrochenen e- Moll Nonakkord ohne Terz.	L	P.B wird imitiert: Kanon I. Es klingt dissonant, mit modalen bzw. tonalen Kadenzen in D-Dur/ h-Moll. P.a1: C –DurSeptakkorde.
19				P.a1			---	P.a1: Cis-Dur-Dreiklänge. Im Bass wird ein Motiv aus einem G-Dur2 rhythmisch komplementär zu P.a1 eingefügt.

Scena I

Takt	Teil (Text)	Abschnitt (Gesang)	Periode /Phrase	Motiv	Thema/ Soggetto	Phrase/ Motiv	Lauda	Musik
21	I. X (---)		I.XA	P.aU P.aG* P.aUK Xaa P.a1	I.XA: P.aU , P.aG*, P.aU, P.aKU	P.aU/P.aKU: Umkehrung und KrebsU. P.aG*: die Grundreihe wird transponiert. I.Xaa: ein neues Zwölftonmotiv = Kontrapunkt zu P.a	(L)	Atonal. Überlagerung von Zwölftonmotiven, Quartenakkorden. P.a1 : Cis-Dur (+ G-Dur2)
31	Dialog : 3. Beamter und Rivière	3. Beamter: Deklamation. Die Melodie ist von <i>h</i> aus tonal frei. Rivière: Gesang. Melodie aus einem gis-Moll- Dreiklang und f- halbverm. 2	I.XA1				---	Rhythmische Begleitfigur aus Sekunden, Oktaven, Quarten. Dissonant. Lang gehaltene Klänge im Bass (tonale Klänge mit Nebennoten und Mischklänge)
35			I.XA2 Kanon II	I.XA2a P.a2	I.XA2a= Dux des Kansons II, von <i>as</i> dann von <i>a</i> aus. Gebrauchstöne aus Ges- Dur und aus einer Ganztonleiter.	P.a2: Quartenmotive in den Harfen	---	Die Melodie des Dux ist zuerst modal, dann aus einer Ganztonleiter. Harmonien: dissonante Klänge in Ges-Dur und in G-Dur mit Nebentönen. Quartenklänge und lange Motive aus fallenden Quarten (P.a2). <i>G1-G</i> im Bass.

S. 2, Anhang 1 zu Kap. 7.3 Volo di notte: Form der Szene I

Takt	Teil (Text)	Abschnitt (Gesang)	Periode /Phrase	Motiv	Thema/ Soggetto	Phrase/ Motiv	Lauda	Musik
39		Rivière, Monolog: Gesangsmelodie ist modal/tonal in h-Moll /D-Dur	P.B*		Modal. *In Quartenparallelen.		L	Vorzeichen: <i>fis/cis</i> (h-Moll/D-Dur). Stark Dissonant. *Dazu wird eine synkopische Gegenstimme in parallelen Quarten eingefügt. H-Dur/Zwölftonmelodie.
48			I.PBK Kanon Ib		I.PBK: P.B in Krebstgestalt		L	
57			P.A				L	
64	(---)			P.a1			---	gis-Moll 7/11

Takt	Teil (Text)	Abschnitt (Gesang)	Periode /Phrase	Motiv	Thema/ Soggetto	Phrase/ Motiv	Lauda	Musik
65	I.Y <i>Introduzione al Movimento di Blues</i> Dialog: Leroux und Riviüre	Dialog: freie Deklamation.	I.YA				---	Ein 4/4-Takt. Das Einstimmen der Instrumente (<i>Orchestra interna</i>) + Dialog.
71-91	<i>Movimento di Blues</i> Simultan: Rivière/Leroux (Dialog) und Voce interna (<i>Refrain der Canzonetta</i>)	I.YA1 Dialog: Deklamation Voce interna: Gesang mit stark chromatischen und synkopischen Motiven, mit <i>Glissandi</i> und Koloraturen.					---	<i>Refrain der Canzonetta und Orchestra Interna</i> + Dialog Stilisiertes <i>Refrain</i> der <i>Canzonetta Blues</i> mit rhythmischer und harmonischer Orchesterbegleitung

Scena II

- - - = die *Lauda* wird nicht benutzt.L = die *Lauda* wird vollständig ohne ihren Text benutzt.(L) = musikalisches Material aus der *Lauda* ist vorhanden, wird aber neu bearbeitet.

Anhang 2 zu Kap. 7.3: *Tre Laudi*

Luigi Dallapiccola

I. Molto tranquillo, serenamente

Zwölftonreihe: Grundgestalt

Al - tis - si - ma lu - ce con gran splen - do - re

Krebs

B A C H

In vo-i, dol-ze a-mo-re, ag-gia con-so-lan-za.

Umkehrung

The musical notation shows the inversion of the first exercise. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody starts with a whole rest, followed by a quarter note G4, a half note A4-B4, a quarter note C5, and a half note D5. This is followed by a quarter note E5, a half note F#5-G5, a quarter note A5, and a half note B5. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

Krebsumkehrung

The musical notation for 'Krebsumkehrung' is written on a single staff in 3/8 time. The key signature has one sharp (F#). The melody begins with two whole rests, followed by a quarter note F#, a half note G, and a quarter note A. This is followed by a dotted half note B, which is tied to the next measure. In the second measure, there is a quarter note C, a quarter note D, and a quarter note E. The piece ends with a double bar line.

II. Giubiloso, ma non troppo

Cia-scun s'al - le - gri per a - mo - re Che è na - to lo Cri-a - to-re.

III. Lentamente, trascinato

Ma-don-na San - ta Ma - ri - a, Re - ce - vi chi vol tor - na - re,

Anna Ciocca-Rossi

Anhang 3 zu Kap. 7.3. Musikalische Übereinstimmungen: *Lauda I* und *Volo di notte*, Preludio und Scena I (T.1-64).

Volo di notte			Lauda I		
Takt	Libretto	Musik	Text	Musik	Takt
1-8	Kein Text	H-Dur-Akkord im Orchester. Die Melodie der <i>Lauda</i> wird von der Solo-Geige gespielt.	<i>Altissima luce con gran splendore In voi, dolze amore, aggia consonanza.</i>	H-Dur-Akkord im Orchester. Die Melodie in der Stimme besteht aus einer Zwölftonreihe.	1-8
9-18	Kein Text	Kanon I – Der <i>Dux</i> ist modal.	Kein Text	Kanon I – der <i>Dux</i> ist modal	9-18
19-30 T.21=Scena I	Kein Text	Das Zwölftonthema der <i>Lauda I</i> und seine Umkehrung sind vorhanden, werden aber neu bearbeitet.	-	-	-
31-38	Dialog zwischen dem 3. Beamten und Rivière.	Rhythmische Begleitfigur im Orchester.	-	-	-
39-47 =T.9-17	Rivière wendet sich dem Publikum zu*. Monolog: <i>Poi le squadre stanche andranno a dormire ...</i>	Kanon I im Orchester. Der Gesang wird neu komponiert.	<i>Ave Maria de grazia piena Tu se' la via ch'a vita ne mena.</i>	Kanon I im Orchester.	30-39 =9-17
48-56	Rivière*, Monolog: <i>L'arrivo degli aeroplani non sarà per me giammai la vittoria che chiude una guerra e apre un periodo di pace.</i>	Kanon I b im Orchester. Der Gesang wird neu komponiert. Nur ein Motiv der <i>Lauda</i> (T. 41-42) wird wieder angewendet und verarbeitet.	<i>De vita in via tragistene de pena La gente terrena ch'era in grande erranza.</i>	Kanon I b im Orchester.	40-48
57-64 = T.1-8	Kein Text	T.1-8	<i>Altissima luce...</i>	T.1-8	49-58 =T.1-8

*Szenische Anweisungen im Libretto: (Rivière) *avanzando di qualche passo verso il proscenio* (Rivière geht einige Schritte in Richtung Proszenium vorwärts).

Keine Übereinstimmungen

Anhang 4 zu Kap. 7.3. Volo di notte Scena I**Luigi Dallapiccola**

T. 1-8= H-Dur/gis-Moll ? Statische Klänge.

$\text{♩} = 44$

T. 1-4 **T. 5** **T. 6-7** **T. 8-9 Kadenz**

Mischklang

T. 9-16 Strenger Kanon: Dux. Modal/tonal

Vordersatz: 1. Phrase

2. Phrase

Motiv a: mit arpeggiertem
e-Moll SeptnonakkordMotiv b: mit gr. 9 aufwärts,
gr. 2 abwärts, r. 5 aufwärts.Motiv b1: mit gr.7 abwärts,
gr. 9 aufwärts, r. 5 abwärts.

Motiv c: r. 4 und 2.

Kadenz: cis6/4 h7 cis d

D-Dur: VII6/4 VI7 VII I

Nachsatz: 3 Phrase

4. Phrase

Motiv b2: mit k. 3 aufwärts,
kl. 7 aufwärts, r. 5 aufwärts

Motiv c1: mit 2.

Motiv c2: mit r.4 und 2.

Motiv c3: r. 4 und 2

Kadenz: e9 h4/3 cis6/5 h

h-Moll: IV3/6/7 I4/3 II6/5 I

äolisch

Kadenz: e6/5 d6/5 cis6/5 h9

h-Moll: IV6/5 III6/5 II6/5 I9

äolisch

T. 19 Mischklänge*Trompetensignal:* Cis-Dreiklänge**T. 20-22 Thema: Umkehrung von Lauda I**

Englisch-Horn und Bratsche: unisono

Kadenz: e6/5 d6/5 cis6/5 h9

h-Moll: IV6/5 III6/5 II6/5 I9

äolisch

"Seufzerpausen" und Dreiklänge aus der
Tonsymbolik der Renaissance und des Barocks.

Kontrapunkt: Motiv aus einer neuen Zwölftonreihe

Anna Ciocca-Rossi

Anhang 4 zu Kap. 7.3, Scena I

2

T. 1-8: rhythmische Motive

Lauda I: Zwölftonthema in der Solo-Bratsche

T. 23-24

T. 29-30

D-Dur 7

T. 31-32

T. 65 Orcestrina Interna T. 65

G-Dur 9 + cis (11)

Anhang 5 zu Kap. 7.3. Volo di notte, Scena I: Rivière, T. 38-42**Luigi Dallapiccola**

Vorzeichen: fis - cis (D-Dur/h-moll)

Melodie: modal/tonal

Harmonien: tonal - atonal

 $\text{♩} = 40$

f

Baritono Po - i, le squa - dre stan - che an - dran - no a dor - mi - - - - re, ce - den - doil

Pianoforte

Dux in Quartenparallelen

Imitation

e-Moll 3/4 h-Moll 3/4 D-Dur 6/4 + e - e-Moll 3/4 atonal 4 4 4 D-Dur 2+h

3

Bar. lo - ro po - sto - a squa - dre nuo - ve - - - - i - o i - o

Pf.

Imitation Mischklänge

Anna Ciocca-Rossi

**Anhang 6 zu Kap. 7.3. *Volo di notte, Scena I:*
Monolog Rivières und *Lauda I***

L. Dallapiccola

Lauda I* T. 30-47*T. 30 Im Orchester: Kanon I (Thema in der Grundgestalt)**

A - ve Ma - ri - a de gra zia pie na

Tu se' la vi a ch'a vi - ta ne me - na

T. 40 Im Orchester: Kanon I b (Thema in der Krebsgestalt)

De vi - ta in vi - a tra - gi - ste - ne de pe na La

gen te ter - re - na ch'e-ra in gran de, ch'e-ra in gran-de er - ran - za.

Volo di notte* T. 38-55*T. 38 Im Orchester: Kanon I (Thema in Grundgestalt)**

Rivières: Po - i, le squa-dre stan - che an-dran-no a dor - mi - re, ce-den-do il

lo - ro po-sto a squadre nu - o - ve i - o i - o so - lo Ri - viè - re

T. 44

i - o so - lo non a-vrò ri - po - so

E co - sì sa-rà sem-pre

T. 47 Im Orchester: Kanon I b (Thema in Krebsgestalt)

sem-pre L'ar - ri - vo de-gli a-reo pla-ni non sa - rà per me giam-mai la vit-to-ria che

chiu-de una guer-ra ed a - pre un pe-rio-do di pa-ce - per me non è che un pas-so

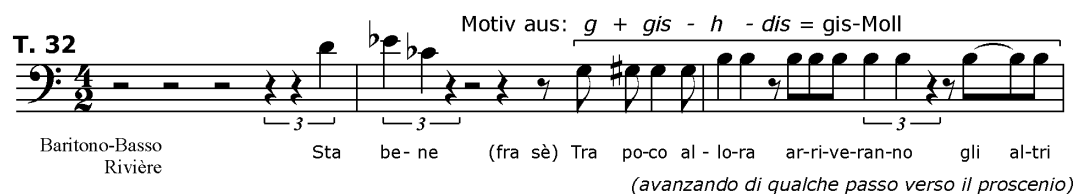
u - gua-le a mil - le al - tri un pas - so ver-so il fu - tu - ro

Anna Ciocca-Rossi

Anhang 7 zu Kap. 7.3. Volo di notte, Scena I: Rivière

Im Orchester: rhythmische Begleitfigur; ein gis-Moll-7/9-Akkord mit einem g im Bass

T. 32 Motiv aus: *g + gis - h - dis = gis-Moll*



Baritono-Basso
Rivière

Sta be-ne (fra sè) Tra po-co al-lo-ra ar-ri-ve-ran-no gli al-tri
(avanzando di qualche passo verso il proscenio)

Im Orchester: KANON II; ein f-verb. 3/4 Akkord mit der Oktave G1-G im Bass

T. 35 Motiv aus dem verb. Septakkord *as - ces - f - es*. Es endet mit einem *e*.



du-e E que-sta not-te, al-le tre, par-ti-rà il cor-riere d' Eu-ro-pa **G-Dur 7/9 Akk.**

Im Orchester: KANON I (Vorzeichen: cis und fis)

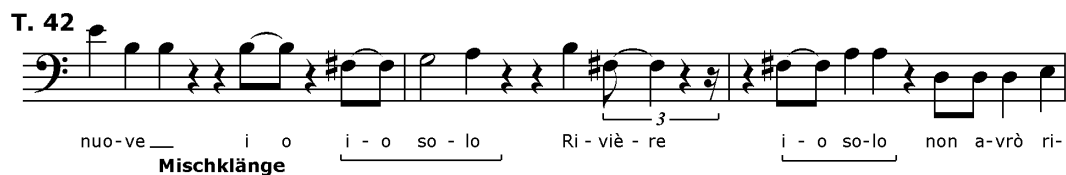
T. 38



Po-i, le squa-dre stan-che andranno a dor-mi-re, ce-den-do il lo-ro posto a squa-dre

G-Dur-7/9-Akk. e-Moll h-Moll D-Dur fis-Moll e-Moll --- D-dur Mischklänge
3/4 3/4 4/6 3/4 3/4 2

T. 42



nuo-ve i o i-o so-lo Ri-viè-re i-o so-lo non a-vrò ri-
Mischklänge

T. 45



po-so E co-sì sa-rà sem-pre sem-pre L'ar-

T. 48 KANON Ib: Thema in Krebsgestalt


ri-vo de-gli ae-reo-pla-ni non sa-rà per me giam-mai la vit-to-ria che

T. 50 Hamonik: Kadenz in h-Moll


chiu-de u-na guer-ra ed a-pre un pe-rio-do di pa-ce per

T. 52 **Kadenz in h-Moll**



me-non è che un pas-so u-gua-le a mil-le al-tri un pas-so ver-sì il fu-tu-ro

Anna Ciocca-Rossi

Anhang 8 zu Kap. 7.3

Volo di notte, T. 31-38

T. 31-34

"Tonal", Dissonant

T. 35-36

- Melodik: dorisch von as aus
- Harmonik: atonale Klänge; G1-G im Bass

T. 37-38:

- Melodik aus einer Ganztonleiter von a aus
- Harmonik: G-dur 7/11/13

$\text{♩} = 52$

Thema des Kanons in den Hörnern

Dorisch von as aus
(Gebrauchstöne aus der Ges-dur Tonleiter)

a-h-cis-dis-f-g-a = Ganztonleiter

Gebrauchstöne aus der Ges-dur Tonleiter

a-h-cis-dis-e-fis-g

Absteigende Quartmotive in den Harfen

Streicher: $\text{8va} - \text{1}$, $\text{8va} - \text{1}$, 8va_1 , $\text{8va} - \text{1}$, $\text{8va} - \text{1}$, $\text{8va} - \text{1}$, $\text{8va} - \text{1}$, 8va_1

Kontrabässe $\text{8vb} -$

(g statt ges im Bass!)

$\frac{7}{\sqrt{13}}$	$\frac{7}{\sqrt{11/13}}$			$\frac{13}{11}$
F-Dur $4\sharp - (5)$; = D	F-Dur $4\sharp - (5)$; = D	F-Dur 5 in Umkehrung; ? = D	Atonal	G-dur 11 = D
			Atonal	7

Andere harmonische Deutungen sind möglich! Dazu sind die Töne im Bass und die Orchestrierung musikalisch am wichtigsten.

Anhang 9 zu Kap. 7.3. *Volo di notte*, I: Refrain della "Canzonetta"

Der Gesang und der *Beat*.

Andere Instrumente werden weggelassen.

Die Harmonien sind deswegen unvollständig.

Luigi Dallapiccola

$\text{♩} = 56$ *p* *espressivo* *mp*

A-mo-re, gio-ia del mon-do a-mo-re, gio-ia! *glissando* Vieni, t'appres-sa a no-i a - a -

76 (portando) *Quasi mf*

Vie - ni, vie - ni! a - a - a - A -

= T. 1, 2 5, 8...

80 *p* *pp*

mo - re, gio-ia del mon-do, a - a - a - mor! - - -

83

a - a - a - A-mo-re! a-mo-re, gio-ia!

87 *mf* *Quasi f* *pp*

a - a - a - a - A - mor! A - mor!

8va

h-Moll 2 a-Moll 7 A-Dur2 D-Dur gr.7 fis-Moll7

7.3.2 Scena II

Der Chor jubelt und der Pilot Pellerin erzählt von seinem entsetzlichen „Treffen“ vor dem Zyklon

Die Szene I geht musikalisch direkt in die Szene II über: die Instrumente der *orchestrina interna* klingen aus, während das Hauptorchester die Harmonien fis-Moll7, B-Dur7 und a-Moll7 in Vierviertelnoten spielt. Plötzlich setzt das Orchester mit dem Chor in D-Dur, *fff marcatisissimo*, ein. Dieser Einsatz ertönt als eigentlicher Beginn der Szene II: an dieser Stelle entsteht eine klare Zäsur (siehe Anhang 11a und 11b, Notenbeispiele zu Kap. 7.3).

Wie die vorhergehende bildet diese Szene inhaltlich, aber nicht musikalisch, eine Einheit. Es können geschlossene Formen in der Musik entstehen: in diesem Chorteil (T. 94-175) zeigt die Chormelodie klare gegliederte Motive und Perioden, welche eine geschlossene Form bilden. Was folgt (T. 176-337), ist dagegen formal viel komplexer.

Man kann für die Analyse der Szene II von folgender Einteilung ausgehen (siehe Anhang 10 zu Kap. 7.3):

- Teil II.X (T. 94-175). In diesen 82 Takten wird die glückliche Ankunft des Piloten Pellerin dargestellt. Der Chor jubelt. Dallapiccola benutzt dafür seine *Lauda II*, zuerst ohne, dann mit ihrer ursprünglichen Gesangsmelodie. Diese wird für den Chor mehrstimmig harmonisiert.
- Teil II.Y (T. 176-337). Diese 162 Takte enthalten viele dramatische Elemente der Handlung: durch die Erzählung des Piloten Pellerin werden musikalisch die geographischen Gegenden und die psychologischen Verwicklungen dieser Nachtflüge beschrieben und dargestellt. Dieser Teil ist sowohl musikalisch als auch formal sehr komplex. Der Pilot Pellerin erzählt von seinem entsetzlichen „Treffen“ vor dem Zyklon und von seinem Kampf gegen ihn. Simultan entwickelt sich der dramatische Dialog zwischen Rivière und seinem Inspektor Robineau. Rivière befiehlt ihm, seine Freundschaft mit Pellerin zu brechen: sollte Robineau seinem Pilot einen sehr gefährlichen Flug befehlen müssen, wird dieser ihm aus Freundschaft oder aus Pflichtgefühl gehorchen? Rivière sagt: „*Liebet von Herzen, die euch unterstellt sind, aber sagt es ihnen nicht*“.

Teil II.X

«Le son de ce moteur lointain devenait de plus en plus dense. Il mûrissait. On donna les feux. Les lampes rouges du balisage dessinèrent un hangar, des pylônes de T. S. F., un terrain carré. On dressait une fête. - Le voilà! „⁹⁵ (Saint-Exupéry, 1931, III, S. 33).

Die Ankunft des Piloten Pellerin wird im Roman von St. Exupéry kurz erzählt. Dallapiccola dagegen benutzt mehr als 80 Takte. Diese gehören zur *Lauda II*, deren Text aber – wie immer in diesem Werk – weggelassen wird. An dieser Stelle tritt der Chor ein: er ist die Hauptfigur dieses ganzen Teiles. Sein Vokalteil ist, im Gegensatz zu den anderen Solostimmen, stark gegliedert: es werden kurze Motive und Perioden benutzt, die wiederholt und variiert werden. Es entsteht eine geschlossene Form (siehe Anhang 11, S. 1-4, Notenbeispiel zu Kap. 7.3).

Eine gründlichere Untersuchung der *Lauda II* kann in diesem Kontext interessant sein, um das kompositorische Verfahren Dallapiccolas zu erklären.

Die Lauda II, eine Weihnachtshymne, ist wie folgt aufgebaut (*Lauda I* T. 1-58):

A	im 2/2 (3/2)-Takt	T. 59-68 T. 69-73 T. 74-79	- Ein Orchesterkanon ohne Gesang. - Der einstimmige Gesang mit Orchesterbegleitung. - Der Orchesterkanon ohne Gesang.
B	im ¾-Takt „in uno“	T. 80-132	B kontrastiert musikalisch mit A: er hat einen neuen Text und eine neue Melodie, mit einer neuen Orchesterbegleitung.
A	Im 2/2-Takt	T. 133-148	= T. 59-73. Der Text wird wiederholt.

Im Kanon wird vor allem das Kopfmotiv des Dux nachgeahmt (siehe Anhang 11, S.1, Notenbeispiel zu Kap. 7.3): sonst werden seine Imitationen melodisch variiert. Im Dux entsteht ein neues Motiv aus zwei Achtelnoten, welches vom Gesang der *Lauda II* in den T. 71-72 („*Che è nato*“) sowohl melodisch als auch rhythmisch übernommen wird. Es ist musikalisch sofort erkennbar, da sowohl der Dux als auch der Gesang ausschließlich aus Viertelnoten bestehen.

In *Volo di notte* wird die Wiederholung des Abschnittes A weggelassen. Im A wird eine neuere Chormelodie eingefügt, während der ursprüngliche einstimmige Gesang der *Lauda* weggelassen wird. Von diesem bleibt aber im Orchesterkanon das schon erwähnte Motiv aus zwei Achtelnoten, welches an den Weihnachtstext der Hymne

⁹⁵ Im Libretto singt der Chor die Silbe „Ah!“ sonst gibt es nur die szenischen Anweisungen: „Ein starker Scheinwerfer beleuchtet von oben her die Masse der Arbeiter, die zum Himmel aufblicken [T. 94]. Die grosse Tür in der Glaswand wird von aussen geöffnet [T. 95-96]. ... Die Scheinwerfer werden nacheinander wieder eingeschaltet und kreuzen sich bei jedem neuen Stimmeneinsatz [des Chors. T. 125-129]. [...] Das Flugzeug des Piloten Pellerin landet auf dem Rollfeld“ [T. 164-167].

„*Che è nato lo Creatore*“⁹⁶ erinnert und dadurch in Verbindung mit der Handlung gebracht wird.

Im *Volo di notte* wird der ganze Abschnitt B mit dem ursprünglichen Gesang benutzt. Die Gesangsmelodie wird für den Chor neu mehrstimmig harmonisiert. Der Chor singt seine Melodie in der Silbe „Ah“; diese war ursprünglich in Verbindung mit dem Weihnachtstext der Hymne entstanden.

Diese musikalischen Übereinstimmungen zwischen der *Lauda II* und *Volo di notte* können folgendermaßen zusammengefasst werden:

Musikalische Übereinstimmungen: *Lauda II* und *Volo di notte*, II, T. 94-133

<i>Volo di notte</i>			<i>Lauda II (T.59-148)</i>		
Takt	Libretto	Musik	Text	Musik	Takt
94-103	Der Chor: „A-“	Der Chor singt eine neue Melodie. Orchesterkanon III: der Dux ist modal	<i>Keiner</i>	Kein Gesang Orchesterkanon III: der Dux ist modal	59-68 A
104-114	Der Chor: „Ah!“	Der Chor singt eine neue mehrstimmige Melodie. Der Orchesterteil = <i>Lauda II</i>	<i>Ciascun s'allegri per amore Che è nato lo Creatore.</i>	Einstimmige Melodie der <i>Lauda II</i> in Viertelnoten. Es gibt nur ein Motiv aus zwei Achtelnoten („ <i>Che è nato</i> “). Imitationen des Dux	69-79
115-168	Der Chor: A-„	Melodie der <i>Lauda II</i>. Diese wird neu harmonisiert Taktwechsel: ¾-Takt. Orchesterbegleitung.	<i>Allegrate in cortesia, Con la Vergine Maria Allegrate! Che é nato quello Messia, Che i profeti, profetono.</i>	Die einstimmige Melodie der <i>Lauda II</i> besteht aus Viertelnoten und Dreiviertelnoten. Taktwechsel: ¾-Takt (<i>In Uno</i>). Orchesterbegleitung.	80-133 B
168-175	-	Eine Folge von synkopischen und dissonanten Akkorden (XB-b2)	<i>Ciascun s'allegri per amore Che è nato lo Creatore</i>	= T. 59-73	134-148 A

Keine Übereinstimmungen

Volo di notte* entspricht der *Lauda

In diesem Teil II.X wird die Handlung unterbrochen, um dem Gefühlsausbruch des Chors weiten Raum zu geben. Diese Stelle ist wesentlich für die dramatische Entwicklung des Werkes: Rivière wird seine gefährlichen Nachtflüge unter der Bedingung fortsetzen können, dass er die Masse der Arbeiter, Piloten und Angestellten immer wieder überzeugen und begeistern wird. Sein Erfolg wird auch durch die Reaktion der Masse eingeschätzt. Rivière weiß, dass er seine Macht vor der Masse nicht verlieren kann. Die Funktion des Chores in diesem Werk ist deswegen sehr wichtig: die Darstellung des Dramas von Rivière hängt von ihm ab.

⁹⁶ „Jeder soll sich über die Geburt des Schöpfers aus Liebe freuen“.

Die neue mehrstimmige Vertonung der Laudamelodie für den Chor gibt dieser Szene eine noch stärkere musikalische Kraft im Vergleich zur einstimmigen Laudafassung: die lang gehaltenen dissonanten Klänge in den Stimmen, das dauernde Wechseln und Verwechseln zwischen Modalität und Atonalität, zwischen Diatonik und Chromatik, betont die Zweideutigkeit der Situation und der Seelenzustände (die Freude über die glückliche Ankunft Pellerins; die Sorge um das Schicksal Fabiens und der anderen Piloten). Einige Aspekte dieser zweideutigen Harmonik und Melodik – nicht nur für den Chor – sind gründlicher untersucht worden (siehe Kap. 7.1; siehe auch Anhang 11b, Notenbeispiel zu Kap. 7.3). Sie haben einen direkten Einfluss auf die Dramaturgie dieses Werkes. Diese hatten die schon in der ersten Szene erwähnte große psychologische und ideologische Distanz zwischen dem „normalen“ Leben und dem Leben Rivières dargestellt.

Eine weitere dramatische und musikalische Entwicklung der *Lauda II* ist im Orchesterteil von *Volo di notte* zu sehen: in T. 123-124, T. 149-153 und in T. 164-167 erhält eine mehrmals wiederkehrende synkopische Begleitfigur (II.XB - b2) musikalische Bedeutung. Anfangs besteht sie aus einer Oktave (f_2-f_3) mit einem Nebenton, dann wird sie harmonisch dichter und dissonanter (siehe Anhang 12, S.1-5, Notenbeispiel zu Kap. 7.3). Dieser Orchesterteil ist auch in der *Lauda II* vorhanden, wird aber in dieser nur bis zu einem gewissen Punkt dramatisch entwickelt. In *Volo di notte* wird diese harmonische und rhythmische Steigerung im Gegensatz fortgesetzt: wo in der *Lauda* die Wiederholung von A beginnt, wird in *Volo di notte* eine Folge von Akkorden eingefügt, deren klangliche Härte (*sempre sfff e secco*) und unstabile Akzentuierung als Höhepunkt ihrer rhythmischen Entwicklung und synkopischen Steigerung betrachtet werden können. Sie dienen gleichzeitig dazu, diesen Chorteil zu beenden und die dramatische Handlung wiederherzustellen (Übergang von II.X zu II.Y).

Zur Form des Chorteils (siehe Anhang 11, S. 1-4, Notenbeispiel zu Kap. 7.3): im Teil II.X kennzeichnet der Taktwechsel vom 2/2(3/2)- zum 3/4-Takt *in uno* den Übergang zu einem neuen Chor- und Orchesterabschnitt. Der im 2/2-Takt kontrapunktische Abschnitt II,XA besteht aus einem modalen Dux (mit den Vorzeichen: *fis-cis*) in Viertelnoten mit Imitationen (siehe Anhang 11, S.1-2). Diesem folgt ein im 3/4-Takt homophonischer Abschnitt II,XB mit Tonwiederholungen in den Hörnern, Violinen und Pauken (siehe Anhang 11, S.2). Dazu entstehen in den anderen Instrumenten Klanggebilde in regelmäßigen Dreiviertelnoten, welche zuerst als Quinte *a-e* erscheinen, dann durch das Einfügen von anderen Tönen immer dichter und dissonanter wirken.

Der Chor setzt schon am Anfang des II.X -Teils in *tutto fff; sostenitissimo sempre* mit Oktaven-, Quarten- und Quintenklängen ein. Alles klingt prächtig und gewaltig. Es folgt die vorher erwähnte dramatische Steigerung: die Chormelodie in e-Moll wird stark chromatisch und die Sopranstimme steigt bis zum *a2* hinauf. Danach erklingt der neunmal gleich wiederholte Akkord.

Teil II.Y

Dieser Teil ist lang und kompliziert (siehe Anhang 12, S. 2–5, Notenbeispiel zu Kap. 7.3). Am Anfang steht ein Dialog zwischen dem Pilot Pellerin und dem Inspektor Robineau (II,YA), in dem sie ihre Freundschaft äußern: sie singen eine syllabische tonal freie (atonale) Melodie, die sehr *espressiva* und zum Teil lyrisch (T. 93-94 „*Ditemi intanto*“) wirkt. Bestimmte Worte des Libretto werden durch die Musik hervorgehoben: im T. 185 erklingt im Orchester ein unerwarteter C-Dur-Dreiklang in Verbindung mit den Worten „*al vostro coraggio*“⁹⁷; zwei Takte später im T. 189-190 begleitet eine Art von „Trugschluss“ den Text „*alla nostra amicizia*“. Der dramatische Verlauf der Handlung entwickelt sich auch auf dieser Textebene. Der harmonische Kontext ist dissonant (deswegen ist der C-Dur-Dreiklang so wirkungsvoll): ab T. 178 wird ein gehaltener pentatonischer Klang zuerst wiederholt, dann durch die Überlagerung von neuen Tönen in Terzen- und Sekundenabstand erweitert⁹⁸. Die dazu entstandene Folge von dissonanten Akkorden wird nochmals ohne Wiederholungen gespielt. Ab T. 204 wird ein neues Motiv *e-fis-a* in Viertelnoten in vielen Instrumenten imitiert: es ist das Kopfmotiv des Dux im Kanon III in Krebsgestalt.

Der kurze Dialog (II,YA) endet und der dramatische Monolog Pellerins (II,YB –YC-YD) beginnt. Gleichzeitig ruft Rivière seinen Inspektor Robineau. Ab diesem Punkt werden zwei Dramen auf der Bühne dargestellt: in seinem Monolog lebt der Pilot Pellerin sein entsetzliches „Treffen“ vor dem Zyklon (IIYC) und seinen Kampf gegen ihn (II YD) fort; in seiner Auseinandersetzung mit Rivière muss Robineau bewusst werden, dass keine Freundschaft mit seinem Untergebenen aufrechterhalten werden kann: er wird sogar seinen Freund ungerecht bestrafen müssen. Scheint das Drama von Robineau fassbar, ist es das von Pellerin nicht: wovon spricht er, wenn er am Anfang seines Monologs sagt:

⁹⁷ „ [...] und wir trinken auf ihr heutiges Glück*, auf Ihre Gesundheit*, und auf unsere Freundschaft...“ (T.182-191). *In diesem Fall ist die deutsche Übersetzung vorrangig musikalisch. Die italienischen Worte „*coraggio*“ und „*valore*“ sollten auf Deutsch mit „Mut (Courage), Tüchtigkeit und Tapferkeit“ übersetzt werden. Sie weisen sowohl auf sittliche als auch auf militärische Werte hin.

⁹⁸ Die Töne dieses liegenden Klanges gehören zu zwei verschiedenen pentatonischen Tonleitern, welche überlagert werden: *a-h-d-e-fis-* (a- h-) *cis-e-fis-gis*.

II,YB „ ... (quasi fra sè) (Il Ciclone non è nulla... si può salvare la pelle... Ma prima... ma quell'incontro!...)".

II,YC „Fu nei pressi del Picco Tupungato ... Ad un tratto, senza sapere come, mi sono sentito circondato di collera ... Eppure nulla veniva incontro a me*...“⁹⁹.

Das Libretto übernimmt das Kapitel III des Romans von Saint-Exupéry. Wie es üblich ist in diesem Libretto, wird der Text fast wörtlich zitiert. Weder im Roman noch im Libretto wird aber deutlich, was eigentlich passiert ist. Das entsetzliche „Treffen“ vor dem Zyklon scheint eher eine persönliche psychologische Erfahrung als eine reale Tatsache zu sein.

„La lutte dans le cyclone, ça, au moins, c'est réel, c'est franc. Mais non le visage des choses, ce visage qu'elles prennent quand elles se croient seules. Il pensait: „c'est tout à fait pareil à une révolte: des visages qui pâlisent à peine, mais changent tellement!“

„[...] Ce fut aux environs du Pic Tupungato... Il réfléchit. Oui, c'est bien là qu'il fut le témoin d'un miracle. Car il n'avait d'abord rien vu, mais s'était simplement senti gêné, semblable à quelqu'un qui se croyait seul, qui n'est plus seul, que l'on regarde. Il s'était senti, trop tard et sans bien comprendre comment, entouré par de la colère. D'où venait cette colère?“ (Saint-Exupéry, *Vol de nuit*, 1931, S. 35-36).

Der Kampf gegen den Zyklon ist ehrlich und real. Dagegen ist es nicht der Anschein der Sachen, wenn diese glauben, allein zu sein. Pellerin denkt: „es ist wie in einem Aufstand, in welchem das Aussehen der Personen sich kaum verändert, sich dagegen diese Leute völlig verwandeln.“ Anfangs spürt man es, aber sieht die kommenden Veränderungen nicht: man fühlt sich verlegen und verwirrt. Dann kommt die Wut... .

Das entsetzliche „Treffen“ von Pellerin könnte sein Treffen mit seiner Angst, seiner Wut und seiner Einsamkeit widerspiegeln. Was nicht im Libretto erzählt wird, erklingt in der Musik.

In diesem II.Y Teil (siehe Anhang 12, S. 2-3, Notenbeispiel zu Kap. 7.3) setzten zum ersten Mal kurze Motive ein, welche immer wieder in diesem Werk auftreten werden:

- T. 204: das Motiv *e-fis-a* in Viertelnoten in den Bläsern und in der Harfe. Es ist das Kopfmotiv des Dux aus der *Lauda II* in Krebsgestalt. Dieses erscheint im *Giubiloso* der Szene II (das *Giubiloso*-Motiv);

⁹⁹ T. 209-218: „(Fast für sich) (Ein Zyklon, das ist gar nichts. Den kann man schliesslich überstehen. Doch vorher... das war entsetzlich!...)“. T. 237-252: „Es war nahe beim Picco Tupungato [...] Dann ganz plötzlich, ohne zu wissen wie, da hab'ich gefühlt, ich bin völlig von Hass umringt [...] Doch nichts Fassbares, nichts geschah.“ (Monolog von Pellerin).

- T. 208: das Motiv *b-a-g* in Achtelnoten in den Bratsche und gleichzeitig in synkopischen Viertelnoten in der Harfe (das „Zyklon-Motiv“); diese wird erweitert und variiert.
- T. 218-226 (in der Partitur): Motive aus Oktaven, Quinten oder aus Tönen in einer sehr hohen Lage, *Flageolett-Tönen* in den Streichern (das „Eis-Motiv“). Dadurch entsteht ein „eisiger“ Klang, welcher an die in der Erzählung vom Zyklon beschriebene schneebedeckte Andenkette erinnert. Diese Motive äußern auch den Seelenzustand des Piloten vor und im Zyklon.
- T. 227-38: das Motiv *h-c* in den Trompeten, Klarinetten und Hörnern (ein *Signal*);
- T. 239: das Motiv aus rhythmisch „instabilen“ Sekunden in der Harfe (das „Harfe-Motiv“);
- T. 247: ein atonales Motiv in den Flöten (das „Flöten-Motiv“);
- T. 265-266: das zweistimmige Motiv in den Hörnern (das „Hörner-Motiv“).

II,YB (siehe Anhang 12, S. 2-3, Notenbeispiel zu Kap. 7.3): mehrere musikalische Elemente begleiten Pellerin am Anfang seines Monologs von T. 208 bis T. 226:

- der 12 Takte lang gehaltene Akkord (ein „A-Dur“-Nonakkord);
- die 5 Takte lang wiederholten Intervalle in den Violinen (zuerst die übermäßige Sekunde *b-cis*; dann die kleine Terz *g-b*);
- das „Zyklon-Motiv“;
- das „Eis-Motiv“ (T. 218-226, gleich nach dem Text von Pellerin: „...*ma quell'incontro!*...“).

Der Gesang von Pellerin wird rhythmisch deklamiert und soll sich weit vom Gesangsvortrag („*cantato*“) unterscheiden¹⁰⁰: er hat einen beschränkten Tonumfang, ist streng syllabisch und entspricht sowohl dem melodischen als auch dem rhythmischen Verlauf des Textes. Die Motive sind tonal frei.

II,YC: ab T. 227 bis T. 260 erzählt der Pilot Pellerin dem Inspektor Robineau von seinem Flug. Der musikalische und dramatische Aufbau ist komplex. Anfangs handelt es sich um eine Erzählung für mindestens einen „Zuhörer“ (Robineau), aber sofort wird Robineau von Rivière gerufen. Pellerin merkt es nicht: seine Erzählung wird innerlicher und intimer und verwandelt sich in einen Monolog.

Das Orchester spielt eine wichtige dramatische Funktion, in dem es zwei musikalische Elemente verarbeitet: ab T. 227 stellt es rhythmisch Motive aus ununterbrochenen Zweiviertelnoten vor, welche an die geistliche „Prozession“ am Anfang dieses Werkes bzw. der *Lauda* erinnert; harmonisch und melodisch treten

¹⁰⁰Gemäß der Notation; siehe die Arten des Sprech-Vortrages („*declamato*“) in der Partitur.

aufsteigende Motive und Klänge aus verminderten Dreiklängen in den Vordergrund. Man kann in der Harmonik die Zwölftonreihe erkennen: alles klingt atonal¹⁰¹. Lange *Tremoli* in den Violinen unterbrechen die Erzählung. Eine neue atonale Melodie in den Flöten und eine rhythmische Variation aus punktierten Noten des Hauptrhythmus in Zweiviertelnoten bereichern musikalisch diese dramatische Steigerung, welche ab. T 252 – nach einem ersten dramatischen Höhepunkt – wieder zurückgeht: die Melodie aus verminderten Klängen beginnt abzustiegen. An diesem Punkt setzt der Dialog zwischen Rivière und Robineau ein. Ab diesem Moment nimmt sowohl die Spannung der Erzählung von Pellerin als auch die Spannung des Dialogs zwischen Rivière und Robineau zu.

Im Gesang wird die Erzählung von Pellerin komplexer und voll von dramatischen Details: der Gesang bleibt streng syllabisch, dem dichten Text untergeordnet; sein Tonumfang ist beschränkt, dem Sprechen näher als dem Singen. Die Melodie ist frei und nicht tonal, teils diatonisch teils chromatisch: sie deutet die Worte des Librettos aus.

II, YD, T. 261-336 (siehe Anhang 12, S. 4-5, Notenbeispiel zu Kap. 7.3): ein besessener Tanz begleitet musikalisch die Erzählung des Kampfes gegen den Zyklon von Pilot Pellerin; diese wird auf der Bühne simultan mit der dramatischen Auseinandersetzung zwischen Robineau und Rivière dargestellt. Der Tanz wird musikalisch und dramatisch Schritt für Schritt sowohl symmetrisch als auch spiegelbildlich aufgebaut. Der Aufbau der Form wird an dieser Stelle extrem wichtig (siehe Anhang 10 zu Kap. 7.3): T. 283 (ein 1/8-Takt mit einem einzigen *cis*) wird als Zentrum oder Achse einer spiegelbildlichen Tanzform benutzt. Was vorher und nachher kommt, ist auch spiegelbildlich aufgebaut.

II, YD1, T. 261-266: der Tanz wird zuerst durch ein eintaktiges rhythmisches Motiv eingefügt (Motiv d), welches durch eine rhythmische Steigerung dreimal variiert und klanglich intensiviert wird. Dazu tritt zum ersten Mal ein zweistimmiges Motiv in den Hörnern (d1) ein.

II, YD2, T. 267-276: der Tanz, dessen musikalische südamerikanische Eigenschaften geographisch mit den Orten dieses Romans übereinstimmen, besteht aus einem synkopischen Tanzrhythmus im 4/4-Takt (d2) und aus einem synkopischen zweitaktigen Tanzmotiv (d3). Diese musikalischen Elemente werden zuerst allein vorgestellt, dann musikalisch miteinander verarbeitet. Ein neues zweitaktiges Motiv aus drei Achteln und aus vier Sechzehnteln führt zu dem schon erwähnten *Cis*. Diese spiegelbildliche Form kann man so darstellen:

¹⁰¹ In diesem atonalen Kontext treten allein stehende fis-Moll-Septakkorde ein.

Motive	d (d1)	d2	d3	d2+d3	d4	CIS!	d4	d2+d3	d	d3
Zahl der Takte	4 (+2)	6	4	4	2	1	2	4	1 (+4) 1 (+4)	2

Das musikalische, rhythmische und klangliche *Crescendo* (bis zum *cis!*) und die dazu tretende starke Synkopisierung und Hervorhebung der ständigen Taktwechsel schaffen Musikwirbel, deren dramatische Wirkung in Verbindung mit Tanzrhythmen und Tanzmotiven als „besessen“ bezeichnet werden kann: Dallapiccola hat das „entsetzliche Treffen“ vor dem Zyklon und den Flug des Piloten im Zyklon in dieser Weise musikalisch interpretiert.

Vor dem Schluss der Scena II greift Dallapiccola zuerst den Abschnitt II.YB mit dem „Zyklon-Motiv“, dann Motive aus dem II.YC-Abschnitt wieder auf, und beendet die Szene mit einem Solo des Sax Kontralt und mit der Flöte, indem die Gesangsmelodie von Robineau in den T. 180-194 (YA) übernommen wird: „*Verrete con me; brinderemo al vostro coraggio, al vostro valore, ed alla nostra amicizia. Ditemi intanto [...]*“¹⁰². Leider werden Robineau und Pellerin nicht mehr miteinander feiern können.

Diese Szene hatte mit einem jubelnden Chor angefangen, welcher die glückliche Ankunft des Piloten Pellerin mit einer Weihnachtshymne feierte, endet dagegen mit einer traurigen Solomelodie, welche an die unmögliche Freundschaft zwischen Robineau und seinem Angestellten erinnert: der Fortschritt siegt dank dem Menschenopfer über die menschlichen Gefühle. In der Mitte dieser Szene wird der schwierige und dramatische Kampf ums Leben des Piloten Pellerin, sowohl durch die prozessionsartigen Begleitfiguren aus der *Lauda* als auch durch den „besessenen“ Tanz, dargestellt.

Die musikalische Form der Szene II kann folgenderweise zusammengefasst werden:

YA- YB- YC-YD (Der Tanz!)- YB1-YC4- YA1 (Gesangsmelodie).

Was musikalisch nach dem Tanz übrig bleibt, sind nur kurze Perioden und Motive der vorhergehenden Abschnitte, deren kurze „Zitate“ am Ende dieser Szene eine eindeutig dramatische – und nicht nur formale – Funktion besitzen.

Die Komplexität dieser Szene liegt nicht nur an ihren formalen Aufbau, sondern auch in der großen Anzahl von neuen Motiven, klanglichen Strukturen und Harmonien, welche erst im Verlauf des Werkes klar ihre dramatische Bedeutung und Funktion zeigen werden.

¹⁰² Robineau: „*Heute lade ich Sie ein, und wir trinken auf Ihr heutiges Glück, auf Ihre Gesundheit und auf unsere Freundschaft. Aber zunächst mal, [...]*“ (T. 180-194).

Der Gesang und das Orchester

Der Chor stellt die Masse der Arbeiter dar, welche anfangs unfähig ist, eine eigene kritische Meinung zu äußern. Er hat keinen Text („Ah“!) und benutzt eine gegliederte Melodie in e-Moll¹⁰³. Diese besteht aus deutlich erkennbaren rhythmischen und melodischen Motiven, welche durch Wiederholungen und Variationen eine geschlossene Form bilden. Im Gegensatz dazu ist der Vokalteil der Solisten musikalisch frei und nicht gegliedert, ein vom Text abhängiges *declamato*: seine Motive sind nicht tonal, mit beschränktem Tonumfang, können sowohl diatonisch als auch chromatisch sein; große Intervallsprünge gibt es selten; sein Rhythmus ist eng mit dem Text verbunden. Perioden aus gegliederten und wiederholten rhythmischen oder melodischen Motiven bilden sich nie. Geschlossene Formen sind nicht vorhanden. Die Vokalität ist frei. Ab und zu kann die Melodie mehr *arioso* klingen. Diese Stellen gelten aber als Ausnahmen und sind eher als musikalische Textausdeutungen zu sehen:

- T. 236-237 „*Una tranquillità infinita*.“¹⁰⁴. Ein A-Dur-Dreiklang in der Melodie;
- T. 254-261 „*Con sgomento guardavo quasi quei picchi innocenti e quelle cime nevose [...]*“¹⁰⁵. Die Melodie zeichnet das Profil der Berge durch die dauernde Wiederholung des e. Das e wird als Grundton der Melodie benutzt. Gleichzeitig erklingen im Orchester die gehaltenen Töne in Oktaven E1-E-e1-e2-e3. Das Profil der Berge wird melodisch durch die Abfolge der Intervalle k.3, gr. 3, reine 4, überm.4, reine 5 gezeigt.

War der Vokalteil des Solisten in der ersten Szene (Rivière) modal und formal in deutlich erkennbare Perioden gegliedert, ist er in dieser Szene (Monolog von Pellerin) atonal und frei. Der Chorteil ist dagegen modal.

Die Beziehung zwischen dem Vokalteil (und der melodischen Ebene im Allgemeinen) und dem Orchesterteil (und der harmonischen Ebene im Allgemeinen) ist auch in dieser Szene zweideutig und gegensätzlich: ist der Gesang oder die Melodie modal, klingen das Orchester oder die Harmonien stark dissonant und atonal.

Dazu werden für die Dialoge verschiedene Arten des Sprechgesanges benutzt, welche sich vom *declamato* bis zum Sprechen bewegen.

¹⁰³ Diese wirkt aber sehr dissonant und zum Teil atonal durch die chromatischen Motive und die Harmonisierung.

¹⁰⁴ „Eine unendliche Stille überall“ (T. 236-237).

¹⁰⁵ „Mit Entsetzen sah ich, wie die friedlichen Schneegipfel, [...] , anfangen sich zu bewegen, wie ein Volk von Riesen“ (T. 254-261).

Anhänge zu Kap. 7.3.2 Scena II

- Anhang 10 *Volo di notte*, Form der Szene II
- Anhang 11 *Volo di notte*, II, der Chor T. 94-175 Notenbeispiele
- Anhang 11a *Volo di notte*, II, T. 90-94 Notenbeispiele
- Anhang 11b *Volo di notte*, II, T. 94-97 Notenbeispiele
- Anhang 12 *Volo di notte*, II, Das Orchester, Notenbeispiele

Anhang 10 zu Kap. 7.3

Volo di notte: Form der Scena II

Takt	Teil (Text)	Abschnitt (Gesang)	Periode/ Phrase	Motiv	Thema/ Soggetto	Phrase/ Motiv	Lauda*	Musik
91-94		---				(Scena I)	---	Übergangstakte: fis-Moll7, B-Dur7, a-Moll7 ... D-Dur!
94	II.X Die Ankunft von Pilot Pellerin mit dem jubelnden Chor. Der Chor: „Ah!“	II.XA (Chor)	II.XA1 Kanon III		<u>Orchester: a</u> Der Dux ist modal, in Viertelnoten, mit Imitationen	<u>Chor: a1</u> Ein lang gehaltener Akkord. Lang gehaltenes a2 in der Oberstimme.	L	2/2- und 3/2-Takt. Vorzeichen: <i>Fis-Cis</i> . Der Dux ist modal mit Imitationen. Die Harmonik ist stark dissonant und atonal.
104		(Chor)	II.XA2		<u>Orchester: a</u> wird von Trompeten und Hörnern gespielt.	<u>Chor: a2</u> Motiv aus lang gehaltenen Tönen in der Oberstimme a2-b2-h2-q2-a-2	L*	
108		(Chor)	II.XA1				L*	
115		II.XB (Chor)	II.XB1		<u>Chor: b</u> diatonische Melodie in e-Moll	<u>Orchester: b1</u> A-e-d-b im Bass; Wiederholungen von g in Viertelnoten.	L+	¾-Takt. <i>fis-b</i> (e-Moll in der Melodie). Wiederholungen von g in Vierteln. Im Bass A-e-d-b.
123		---				<u>Orchester: b2</u> Synkopisches Motiv		Ein „f-Klang“ + ein Mischklang. Ein A7-Klang im Bass; g wird wiederholt.
125		(Chor)	II.XB2		<u>Chor: a3</u> Chromatische Melodie.	<u>Orchester</u> a3 b1	L+	e-Moll. Chromatisch, dissonant, Mischklänge. Imitationen. A-e-d-b im Bass.
133		(Chor)	II.XB3		a3 <u>Chor</u> <u>a</u> <u>Orchester</u>		L+	Chromatische Chormelodie. <i>Fis-Cis</i> im Orchester.
142		(Chor)	II.XB4		b <u>Chor</u> diatonische Melodie	<u>Orchester: a3</u> und b2	L+	<i>Fis-b</i> Chor: modal/dissonant. Orchester: chromatisch/dissonant.
153		(Chor)	II.XB5		b <u>Chor</u>	<u>Orchester: a</u> mit Imitationen, b und b1	L+	<i>Fis- b; fis-Cis; Fis-b</i> . Alle musikalischen Elemente werden verbunden. Die Oktave A1-A im Bass wird immer gehalten.
164		(Chor)			a1 Chor	Orchester: b2, b1	L+	
168		---				Orchester: b2	---	Synkopische Akkorde. A1-A im Bass. Pentatonik. Dissonant.

S.2, Anhang 10 zu Kap. 7.3

Takt	Teil (Text)	Abschnitt (Gesang)	Periode/ Phrase	Motiv	Thema/ Soggetto	Phrase/ Motiv	Lauda*	Musik
176	II.Y Pellerin/ Robineau	II.YA <i>Pagherete da bere ...</i> Pellerin	II.YA1		Der Gesang ist nicht tonal; er besteht aus kurzen syllabischen Motiven, deren Tonumfang beschränkt ist.	a Lang gehaltene Töne im Orchester bilden Clusters. Pentatonik: <i>a-h-d-e-fis</i> ; + <i>a-h-cis</i> ; + <i>e-fis-gis</i>		Clusters (Pentatonik), C-Dur, Clusters (Pentatonik). Mischklänge bilden eine Kadenz (eine Art von „Doppel- Trugschluss“?).
197		---	II.YA2			a1 Motiv aus drei Vierteln (Kopfmotiv des Dux T.95 in Krebsgestalt) a2 Chromatische Motive in den Streichern		Orchester ohne Gesang: Langgehaltener b-Moll Septakkord. Tonwiederholungen in den Streichern. Imitationen in allen Instrumenten. Dissonant-atonal
208	Pellerin: Monolog Rivière und Robineau : Dialog. Simultan.	II.YB Monolog a) Teil: „ <i>Il ciclone non è nulla...</i> “	II.YB1		Der Gesang besteht aus einem <i>Declamato</i> , ist frei und nicht tonal.	Orchester b „Zyklon-Motiv“: <i>b-a-g</i> a A-Dur 7/9-Akkord b1 „Eis-Motiv“ a Verm. Akkord +Quartenakkord	---	-Vorzeichen: <i>Cis</i> + <i>b</i> . Ein A-Dur 9-Akkord (V)+ ein Motiv in g-Moll . - Quartenakkorde in Verbindung mit verm. Akkorden. <i>F+gis</i> -Moll.
227		II.YC Pellerin: Monolog b) Teil: <i>Valicavo tranquillo la Cordigliera delle Ande...</i>	II.YC1		Orchester: c eintaktiges Motiv in halben Noten. Diese bilden einen abwärts steigenden verm. Dreiklang. c1 eintaktiges Motiv in halben Noten. Diese bilden einen aufwärts steigenden verm. Dreiklang.	c2 Trompetensignal aus zwei halben Noten (<i>h1-c2</i>). c3 rhythmisches Motiv aus Sekunden in der Harfe T.239 c4 kurze Motive aus Ton- und Figurenwiederholungen	---	Die Melodie besteht aus verminderten Dreiklängen. Die Töne bilden eine Zwölftonreihe. Dissonant. Atonal.
245		...	II.YC2		c1; c5 neues chromatisches Motiv. c6 in den Flöten bilden die Viertelnoten ein atonales Motiv		---	Motive aus aufwärts steigenden verminderten Dreiklängen werden rhythmisch variiert
252		Robineau/ Rivière	II.YC3		c, c1	c3	---	...abwärts
255		---			a		---	Kadenz: <i>E1- E -e2 - dis3-e3</i> Dann: <i>Fis1-Fis- e2 -d3-e3</i>

S.3, Anhang 10 zu Kap. 7.3

Takt	Teil (Text)	Abschnitt (Gesang)	Periode/ Phrase	Motiv	Thema/ Soggetto	Phrase/ Motiv	Lauda*	Musik
261		II.YD Pellerin: Monolog c) Teil <i>Serrai</i> <i>le mani sui</i> <i>comandi...</i>	II.YD1			d Rhythmisches Motiv aus Achteln und Sechzehnteln. d1 Motiv in den Hörnern: synkopisch (g.2, r.4, k.6)	---	
267			II.YD2			d2 synkopische Tanzrhythmen in 4/4	---	Synkopischer 4/4- Tanzrhythmus
273						d3 Synkopisches zweitaktiges Tanzmotiv	---	---
277		(Ein besessener Tanz!)	II.YD3	a		d2+d3	---	Synkopischer 4/4- Tanzrhythmus
281				b		d4 Motiv aus Achteln und Sechzehnteln	---	---
283				1 Takt!	Was musikalisch folgt, ist spiegelbildlich zu den vorhergehenden Takten.	Ein cis!	---	Einzelner Takt im 1/8!
284				b1		d4	---	---
286				a1		d2 + d3	---	Synkopischer 4/4- Tanzrhythmus
290			II.YD1			d+ b ...	---	---
300						d3+...	---	---
308=" " 207			II.YB1			...	---	Das "Zyklon-Motiv"...
327			II.Y C4		c + c1		---	
330- 337			II.YA1			Sax und Flöte = Gesang von Robineau T.180-194	---	... Scena III

* - - - = die *Lauda* wird nicht benutzt.

L = die *Lauda* wird vollständig (ohne ihren Text) benutzt

(L) = musikalisches Material aus der *Lauda* ist vorhanden, wird aber neu bearbeitet.

L* = Die *Lauda* wird ohne die Gesangsmelodie benutzt

L+ = Die *Lauda* wird vollständig benutzt; der einstimmige Gesang der *Lauda* wird für den Chor mehrstimmig harmonisiert.

Anhang 11 zu Kapitel 7.3. *Volo di notte, II, der Chor*

♩ = 88

II, XA: T. 94-114

Luigi Dallapiccola

Giubiloso, ma non troppo mosso

Coro
Sopr.
Contr.
Tenori
Bassi

ff **XA1** (*fis und cis*)

a1 = lang gehaltene Töne im Chor.

Orchestra

ff **Kanon III**

a = Dux, modal, in Vierteln, mit Imitationen

D-Dur

Coro

T. 99

Orch.

D-Dur

Coro

T. 104 *a2 = Melodie des Chores*

ah! **XA2** *a* *ah!* *a* *ah!* **XA1**

Orch.

a ohne Imitationen *a mit Imitationen*

A. Ciocca-Rossi

Anhang 11 zu Kap. 7.3 ²

Coro

T. 110

Orch.

II, XB: T. 115-175

T. 115-167 Die Melodie entspricht der Lauda II

XB1 **b: diatonische Melodie in e-Moll**

Coro

$\text{♩} = 72$

a - a - a - a - a

b1: das Motiv im Bass a-e-d-b

Orch.

$\text{♩} = 72$

b1

b1: Tonwiederholungen in Vierteln; a-e-d-b im Bass

a-Moll7 a-Moll7---9♭ -- ----11♭ Mischklang: a-moll7 + Ges-Dur7

b2: rhythmisches synkopisches Motiv

a - a - a - a - a

XB2 **a3: Chromatische Melodie** **XB3**

Coro

T. 125

a

T. 133

Orch.

b1

a-Moll7 a-Moll7--- -9♭ -- ----11♭

A. Ciocca-Rossi

Anhang 11 zu Kap. 7.3 3

a3

Coro
T. 134

Orch.

(D-Dur)

A-Dur7

usw.

XB4

Coro
T. 142

Orch.

a3

b2

XB5

Coro
T. 153

Orch.

a

b1

A. Ciocca-Rossi

a-Moll 7 -----9-----11

T. 164 a1

Coro

ff **a**

ffz **ah!**

An dieser Stelle wird die Lauda unterbrochen.

Orch.

ff **b2** **ffz** **b1**

Mischklang: a-Moll 7: + Ges-Dur 7

Coro

Orch.

b2 **a-Moll 7:**

A. Ciocca-Rossi

Anhang 11a zu Kapitel 7.3. Volo di notte, II, T. 90-94

Luigi Dallapiccola

"Schwebende Tonalität"; Heterophonie; Tonale Kadenz.

SCENA II

Solo Orchestrina interna **Orchestrina interna**

T. 90 **Quartenklang** **Tr. (DO)**

Pianoforte **Tutti**

8^{vb} **fis-Moll 7**

- Mischklang mit Ajoutierungen (Nebentöne/Leittöne):
G-Dur 3/4(+ cis) + E-Dur 2 (+ cis)
- Clusters?
- Die Akkorde sind dissonant und statisch.

Orchestrina interna

Altsaxophon= chrom. Melodie

Tutti

8^{vb}

fis-Moll 7/9 **B-Dur 4-(5)** **B-Dur** **a-Moll7**

- Mischklänge
- Quartenklänge in den Klarinetten

Attacca "Giubiloso" in "D-Dur"

A. Ciocca-Rossi

Anhang 11b zu Kapitel 7.3.

Volo di notte, II, T. 94 -97

Luigi Dallapiccola

Giubiloso, ma non troppo mosso $\text{♩} = 92$

Chor *ff*

Thema in den Hörnern und Celli. Sein Kopfmotiv wird nachgeahmt.

Im Orchester: *ff*

(Tonalität:) Ddur _____ emoll Gdur _____ Cdur _____ Fdur _____

Tonale Deutung: III4/6 V2-(3) IV7/13 III 7/13 IV4/6 VII 7/13: I 9 = V 9 VI 3/6/7 VII 5/6 VII 3/4 +7

Akkordbildung:
(Überlagerung von Intervallen)

8	4	4	4	5	5	4	4	4	6<	5
3<	4	5	5	4	4	5	4	5	3>	4
8	4	2>	5	6>	5	3>	6>	5	5	4
7		3>	3<	4	3	3<	3>	5	5verm	4
				4	3	3<	3>	6>	6>	4
				4verm						4ü

Die Harmonik ist dissonant, dagegen sind das Thema im Orchester und seine Imitationen tonal; der schnelle Verlauf der Musik (das Tempo $d=88-92$ klingt sehr "mosso"!) stellt diese in den Vordergrund und relativiert die Dissonanzen.

Anhang 12 zu Kap. 7.3 *Volo di notte*, II, das Orchester

Luigi Dallapiccola

II, XB: Scena II, T. 115-176

Begleitfiguren: die Oktave *f2-f3* mit einem Nebenton.
 Rhythmische Entwicklung und synkopische Steigerung

T. 123-124 "f-Klang"

Harfe, Klavier, Xyl.

sffz *ff* *sffz* *ff* *sffz* *ff*

Ottav. Fl. Ob. Clar.

Gleizeitig im Orchester

Mischklang: *g/ges(fis) d/des*
 Ein A7-Klang im Bass, mit einem Nebenton

simile

T. 149-153

f

simile

T. 164-167 = 123-124

Pentatonik!**DAS GANZE ORCHESTER ALLEIN**

sffz *sffz*

T. 168-177

a-moll (äolisch) 7/11/13

A. Ciocca-Rossi

II, Y: Scena II, T. 176-226

Anhang 12 zu Kap. 7.3 2

**DIALOG (PELLERIN/ROBINEAU) UND DAS ORCHESTER
II, YA "Pagherete da bere"**Lang gehaltene Klänge im Orchester mit *a* als Grundton/Basston

T. 178 - 180 **T. 181-183** **T. 184** **T.185**

Pentatonik *Hörner* *Streicher* **C-dur**

T. 186 **T. 189** **T. 190-191**

d-Moll 4/6 *+ Cis-Dur 4/6* *= "Doppel-Trugschluss"!* *e-Moll2* *+ d-Moll 4/6*

T. 192/193 **T. 194-196** **T. 197- 207: lang gehaltene Töne und Tonwiederholungen**

Robineau: Ditemi intanto... (Pentatonik) **T. 197-200** **b-Moll 3/4** **e-Moll2**

T. 204-207 **T. 201-203** **A-Dur 7/9**

8va **A-Dur 7/9**

**DER PILOT PELLERIN ERZÄHLT VOM ZYKLON (MONOLOG) + ORCHESTER
II.YB: "Il ciclone non è nulla ... ma quell'incontro!..."**

T. 208-209 **T. 210** **T. 211-212**

b: das Zyklonmotiv in den Bratschen **A-Dur 9**

A. Ciocca-Rossi

T.213

b: das Zyklonmotiv in den Bratschen

A-Dur 7/9

T. 218

verm. +4

T.220-223

verm. +4 +5 +4

8va Streicher

T. 223- 226

8va Klavier+Celesta

gis-Moll 2

DER PILOT PELLERIN ERZÄHLT VOM ZYKLON (MONOLOG) + ORCHESTER
II.YC: "Valicavo, tranquillo, la Cordigliera delle Ande..."
(Rivière und Robineau)

c: Motive mit verminderten Septakkorden: I

I Zwölftonreihe 1-12

T. 227

Zwölftonreihe

T. 230

c2: Ein Signal

8va fis-Moll 7

c1 II

T.231

8va fis-Moll7

T.232

8va fis-Moll7

T. 233-234

T.235

Anhang 12 zu Kap. 7.3 4

T. 236 *fis-Moll7*

T. 238 *8vb*

T. 239 *c4*

Tremoli in den Violinen

Klarinetten

c3: Motiv in der Harfe

T. 245 *Ges-dur 4/6 e-Moll 3/6 H-Dur 4/6 B-Dur 4/6*

C5: Chromatisches Motiv

C6: Motiv in den Flöten

T. 260 *8vb*

(T. 248-259) *c1 c-Moll7*

Das Motiv im Bass besteht aus einem e-Moll-7-Akkord und einem F-Dur-7-Akkord

DER PILOT PELLERIN ERZÄHLT VOM ZYKLON (MONOLOG) + ORCHESTER
II.YD: "Serrai le mani sui comandi..."

II, YD1: T. 261

d1: Motiv in den Hörnern

d

(8vb)

T. 265 *d1: Motiv in den Hörnern*

II, YD2: T. 267 *d2*

Molto ritmato a tempo

d2

dis-verm. 5/6

A. Ciocca-Rossi

Anhang 12 zu Kap. 7.3 5

T. 270 **d2**

T. 273 **d3** **d3**

Ein neues Motiv in den Klarinetten und VI. I **+ VI. I**

II, YD3: T. 277

d3

Fl. Ob. Klar. VI. I

d4

T. 281 **T. 283**

Ab T. 283 ist die Partitur spiegelbildlich zu den vorhergehenden Takten

Sax Kontr. (=T.181- 188 Gesang!*)

T. 331

Flöten (= T. 189-195 Gesang!*)

Übergang zu: Scena III

h-Moll 2 **C-Dur h-Moll2** **Pentatonik!**

("Voi verrete con me; brinderemo al vostro coraggio, al vostro valore, ed alla vostra amicizia! Ditemi intanto...")

A. Ciocca-Rossi

7.3.3 Scena III

Die Flugsituation von Pilot Fabien wird immer schwieriger.

Die vier Beamten sprechen sich aus: „*Che maledetto mestiere! Oggi poi...che si vola per tutta la notte, per guadagnare del tempo!*“ (T. 338-346)¹⁰⁶.

Dieses *Recitativo* leitet das *Pezzo ritmico* ein, in dem man durch die Funksprüche an Rivière erfährt, dass der Pilot Fabien in Gefahr ist. Die Wettermeldungen werden vom Funker gelesen und betonen den Rhythmus der Handlung. Durch seine Stimme wird man informiert, dass ein starker Orkan binnen zwanzig Minuten über der Stadt erwartet wird und dass das Flugzeug Fabiens Benzin für dreißig Minuten hat. Rivière versucht die Situation zu bewältigen: „*Guai se mi abbandono. Allora avvengono gli incidenti misteriosamente*“ (T. 433-448). „*La mia volontà ritarderà il cammino della tempesta*“ (T. 450-453)¹⁰⁷. Trotz des nun unvermeidlichen Todes von Fabien, befiehlt er: „*Alle tre, questa notte, parte il corriere d'Europa*“ (T. 527-531)¹⁰⁸. Die Zukunft der Nachtflüge ist wichtiger als das Leben seiner Piloten.

Zum ersten Mal in diesem Werk entspricht das Libretto von Dallapiccola nicht dem Roman von St. Exupéry: das *Recitativo* besteht aus einem *Mosaik* von Sätzen aus den Romandialogen, welche weder zu einem bestimmten Kapitel noch zu einer definierbaren Episode des Romans gehören, deren Texte aber zum Teil wörtlich aus dem Roman zitiert werden. Es entsteht eine neue Episode im Libretto (dieses *Recitativo*), welche im Roman nicht vorhanden ist.

Im Kap. XIII von Saint-Exupéry könnte man in wenigen Zeilen des Textes eine kurze entsprechende Situation finden, welche in dieser Szene erweitert wird:

„*Les secrétaires, convoqués pour une heure du matin, avaient regagné leurs bureaux. Ils apprenaient là, mystérieusement, que, peut-être, on suspendrait les vols de nuit, et que le courrier d'Europe lui-même ne décollerait plus qu'au jour. Ils parlaient à voix basse de Fabien, du cyclone, de Rivière surtout*“
(Saint-Exupéry, 1931, X III, S. 120).

Im Gegensatz dazu gehören im *Pezzo ritmico* die Episoden der Funksprüche und der Wettermeldungen zu Kapitel XII-XIII; der Monolog Rivières („*la mia volontà...*“) zu Kap. XI; das Fehlen von Benzin zu Kap. XVII und das Starten der Maschine nach Europa (im Roman um ein Viertel nach zwei, und nicht wie im Libretto um drei Uhr) zu Kap. XIV. Das *Pezzo ritmico* entsteht durch eine neue *Montage* der verschiedenen Episoden des Romans.

¹⁰⁶ „Ein verdammtes Gewerbe! Besonders seitdem man jetzt auch bei Nacht fliegt, um etwas Zeit zu gewinnen“ (deutsche Übersetzung in der Partitur).

¹⁰⁷ „Wehe, wenn ich einmal nachlasse... Mein Wille ganz allein stellt sich nun dem Sturm entgegen“ (deutsche Übersetzung in der Partitur).

¹⁰⁸ „Punkt drei Uhr, heute Nacht, startet die Maschine nach Europa“ (deutsche Übersetzung in der Partitur).

Musikalisch sind zwei Teile vorhanden (siehe Anhang 13 zu Kap. 7.3):

- der Teil X, das *Recitativo*: T. 337-381;
- der Teil Y, das *Pezzo ritmico*: T. 382-536.

Die Technik der *Montage* (von Episoden aus verschiedenen Kapiteln des Romans) und jene des *Mosaiks* (mit Sätzen aus dem Roman) deuten im Libretto von Dallapiccola zwei gegenseitig komplementäre Zielsetzungen an: das Erzählen einer Handlung aus dem Roman und das freie Dramatisieren bestimmter Gestalten oder Situationen (siehe Kap. 5.1.4).

Das *Recitativo* - als Einleitung zum Hauptteil Y (*Pezzo ritmico*) - besitzt eine wichtige dramatische Funktion: dadurch können die vier Beamten ihre eigenen Meinungen über Rivièrè und seine Nachtflüge äußern. Die Beamten werden Hauptfiguren des Librettos. Sie können durch die Masse der Arbeiter (welche vom Chor dargestellt werden) die Nachtflüge von Rivièrè billigen oder sich gegen diese erheben. Der nun unvermeidliche Tod des Piloten Fabien wird eine negative Reaktion in den Arbeitern und Beamten verursachen. Die Zukunft der Nachtflüge könnte deswegen in Gefahr sein.

Vom kompositorischen Standpunkt aus scheint es für Dallapiccola sehr wichtig zu sein, die dramatische Funktion der Beamten und des Chores musikalisch zu verstärken, sowohl durch das Libretto (wie in dieser Szene) als auch durch die Benutzung des Chores (wie in der der Szene II und VI).

Im Teil X wird zuerst das *Recitativo* der vier Beamten von den im Orchester lang gehaltenen Septakkorden und Mischklängen begleitet (siehe Anhang 14 zu Kap. 7.3). Dann aber differenziert sich die Orchesteranlage durch die Reihung von kontrastierenden musikalischen Phrasen und Perioden:

- T. 350-356: Bratschen und Fagotte spielen all'*unisono* mit dem Gesang; das Orchester wiederholt einen *Ostinato*-Klang mit den Tönen *a2-a3-h2-h3* in punktierten Viertelnoten, welcher synkopisch zum Gesang klingt (zwei punktierte Viertelnoten gegen drei Viertelnoten). Die rhythmischen Kontraste zwischen den vorher lang gehaltenen Klängen, diesem *Ostinato* in punktierten Viertelnoten und dem Gesang haben eine Entsprechung im Libretto: der dritte Beamte singt „*Ragazzi, Rivièrè è in lotta col tempo; Rivièrè vince spazio e tempo, [...]*“¹⁰⁹.
- T. 357-310: ein Mischklang aus einem H-Dur- und einem gis-Moll-Septakkord mit einer synkopierten Oktave *G1-G* im Bass wird mehrmals wiederholt. Der dritte Beamte sagt, dass die Nachtflüge eine großartige Idee

¹⁰⁹ „*Rivièrè liegt im Kampf mit der Zeit, Rivièrè siegt über Raum und Zeit*“ (deutsche Übersetzung in der Partitur).

Rivières sind. Dieses musikalische Element fand man schon in den T. 33-38 (Scena I, Rivière: „*Tra poco allora, arriveranno gli altri due. E questa notte, alle tre, partirà il Corriere d'Europa*“¹¹⁰) und in den T. 242-244 (Scena II, erzählt Pellerin von seinem entsetzlichen Treffen vor dem Zyklon: „*Sì, ... vicino al Picco Tupungato...*“¹¹¹). Es wiederholt sich in den T. 368-369 (die Beamten: „*In futuro vedremo...*“) und wieder in den T. 377-380 („*S'è parlato fin troppo...*“). Es wird besonders in den Dialogen oder Monologen der Gestalten benutzt, um bestimmte Momente ihrer Erzählungen hervorzuheben, welche hauptsächlich mit den Nachtflügen zu tun haben.

- T.361-367: atonale Klänge und Motive, vorwiegend aus Quarten, begleiten auf eine sehr dissonante Weise die zarten Worte von Pellerin zu seiner Frau: „*Cara, si sta meglio in casa con te, che non sulle Ande colla tempesta...*“.
- T. 370-373: das „Zyklon-Motiv“ und das „Hörner-Motiv“ der Scena II.

Die Reihung von Phrase und Perioden mit neuen musikalischen Elementen im Orchester betont sowohl den Inhalt des Textes in den verschiedenen Sätzen dieses Dialoges als auch die Seelenzustände der vier Beamten. Diese singen ihr *Recitativo* mit Gefühlsbeteiligung: das *Recitativo* ist zuerst „*ma molto accentato*, dann *con indifferenza (gleichgültig)*, *con ironia (ironisch)*, *molto deciso ma senza enfasi*, *con tono incredulo e ironico, canzonatorio (spöttisch)*.“

Die Gesangsmelodie ist syllabisch, frei tonal, stark chromatisch, zeigt aber auch deutlich erkennbare tonale Elemente in Verbindung mit dem Text (siehe Anhang 14a zu Kap. 7.3):

- „*Nachtflüge*“ (T. 346): ein es-Moll-Dreiklang;
- „*Warum nicht!? Rivière liegt im Kampf mit der Zeit...*“ (T.350-356): die stark chromatische Gesangsmelodie dreht sich um das e (-Moll?).

Der Teil Y, (siehe Anhang 15 zu Kap. 7.3), das *Pezzo ritmico*, ist eine geschlossene Form: YA-YB-YA, in der das Schweigen und das Warten der Gestalten das imminente Drama ankünden. In Begleitung dieser erklingen sowohl ein rhythmisches Thema, das die Sorge und die Angst für das Schicksal des Piloten Fabien darstellt, als auch lange chromatische Motive, als musikalische Darstellung der Kraft des Windes und des Sturmes, in denen Fabien sich befindet.

¹¹⁰ „Dann werden sich wahrscheinlich die beiden Kursmaschinen auch bald melden, und heute Nacht um drei fliegt die Kursmaschine nach Europa“ (deutsche Übersetzung in der Partitur).

¹¹¹ „Ja, ganz dicht am Picco Tupungato...“. „Die Zukunft kennt keiner“. „Jetzt ist Schluss mit dem Gerede“. „Liebling, ich bin lieber zu Hause mit dir, als über den Anden in einem Sturme!“ (deutsche Übersetzung in der Partitur).

Das rhythmische Thema (RT) bezeichnet den Abschnitt YA; im Abschnitt YB werden die viertaktigen Motive aus vier Dreiviertelnoten (b1, b2 und b3)¹¹² und die langen chromatischen Motive aus Sechzehntelnoten (CM) zuerst aufgeführt, dann vor allem durch die Variation der Motive in den Bässen entwickelt. Musikalisches Material aus dem Abschnitt YA wird auch in YB eingeschoben und verarbeitet. Die dramatische Steigerung entsteht musikalisch durch die Variation und den Wechsel des sowohl aus dem Abschnitt YA als auch aus dem YB stammenden motivischen Materials. YA1 bis YA6 (mit dem RT) kennzeichnen den Monolog Rivières: „*Guai se mi arrendo*“ (Wehe, wenn ich einmal nachlasse...); YB1 und YB2 (mit den CM) begleiten die Wettermeldungen des Funkers und der Beamten. Das erste (das RT) beschreibt musikalisch einen Seelenzustand; die zweiten (die CM) ein Naturereignis: diese überschneiden sich fast nie. Nur die Motive b1 und b2 (aus dem YB) treten in die YA5 und YA6 ein und begleiten auf eine beharrliche Weise die Monologe Rivières.

YA beginnt im Orchester mit einem Ton (ein G1). Aus diesem entsteht ein *Cluster* durch das allmähliche Einfügen der Töne *As1-C-D-F-B*. Gleichzeitig wird das rhythmische Thema zuerst in der *Gran Cassa* (große Trommel), dann in der *Cassa rullante* (Rührtrommel) und in den *Timpani* (Pauken) gespielt. Dieses besteht aus zehn Takten (siehe Anhang 15a zu Kap. 7.3). Danach folgt eine lange Pause.

Das Rhythmische Thema wird vollständig (RT1) oder auch ohne die ersten zwei Takte (RT2) gespielt; die letzten vier Takte (RT3) werden oft weggelassen, verkürzt oder variiert. YA1 stellt immer das RT1 vollständig dar; auch in den YA2, YA3 und YA4 wird zuerst das RT von T.1 aus gespielt (obwohl RT3 weggelassen werden kann); nachfolgend aber sind nur Motive aus diesem Thema vorhanden. Von den zehn Takten des Themas ist T. 3 spiegelbildlich zu T.2; T. 5 zu T.4; während T. 6 und 7 identisch sind. Diese komplexe rhythmische Struktur ist nach dem Gehör rational nicht erkennbar: musikalisch wirkt das Wirbeln der Trommeln im Vordergrund, welches an Intensität zu- und abnimmt. Deswegen kann man auch von der Ausdehnung einer rhythmischen Zelle anstatt von einem rhythmischen Thema sprechen. Was aber nachher aus diesem im Orchester entsteht (RT wird von Streichern und Hörnern in Quint- und Oktavabstand gespielt) verändert wiederum dessen Wahrnehmung. Die beunruhigende (it.= *inquietante*) Anwesenheit dieses musikalischen Themas - welches am Anfang des *Pezzo ritmico* zuerst allein auftritt - verbindet sich anfangs mit den Funkmeldungen über die schwierige Flugsituation des Piloten Fabien, nachher aber (in YB) ausschließlich mit dem Monolog von Rivières „*Wehe, wenn ich einmal nachlasse...*“, welcher die Wettermeldungen des

¹¹² Die viertaktigen Motive b1, b2 und b3 bilden eine neue Zwölftonreihe aus vier ähnlich aufgebauten Tetrachorden: *c-gis-h-f* (b1); *e-cis-d-fis* (b2); *b-g-a-dis* (b3). (Siehe Anhang 15 zu 7.3, T. 421-432).

Funkers mehrmals unterbricht¹¹³. Die Reprise dieses rhythmischen Themas am Ende des *Pezzo ritmico*, wenn das Schicksal des Piloten Fabien besiegelt ist, bestätigt die dramatischen Vorwarnungen: Fabien hat zu wenig Benzin, er wird nie landen. Während im Orchester sich diese rhythmische Zelle musikalisch und dramatisch ausdehnt, ertönt die Stimme Rivières: trotz des Todes von Fabien müssen die Nachtflüge weitergehen. Um drei Uhr wird der Kurier nach Europa starten: die Wiederholung von einem *E1* allein in den Kontrabässen beendet die Szene.

Die Musik

Der Orchesterteil besteht aus lang gehaltenen Klängen, vor allem Septakkorde mit Nebentönen in der Grundstellung, aber auch aus Mischklängen aus der Überlagerung von Terzen. Dazu treten atonale Quarten- und Sekundenklänge. Die Dichte der Töne (und Nebentöne) in den Klängen kann zur Bildung von *Clusters* führen. Die Bässe werden mit Oktaven verdoppelt; die Oberstimme kann dank der hohen Lage ihrer Motive in den Vordergrund treten (Motive b1, b2, und b3). Dazu werden neue musikalische, für jede dramatische Situation kennzeichnende Elemente eingefügt. Um die Spannung zu erhöhen, können kurze Motive oder Klänge mehrmals wiederholt werden: es entstehen *Ostinato*-Rhythmen und -Motive (siehe Anhang 14 zu Kap. 7.3, T. 350-356; T. 357-360, T. 368-369 und T. 377-380 im Bass. Siehe Anhang 15 zu Kap. 7.3: T. 418-420; T. 435-438 und T. 469-471; b1 in den T. 445-446; T. 473-476; T. 517-532).

Die Musik kann tonale Klangbildungen benutzen: diese tonalen Akkorde aus zwei oder drei übereinander gestellten Terzen treten isoliert auf, ohne Bezug auf bestimmbar tonale Systeme zu nehmen; sie werden lang ausgehalten, sie wirken statisch und unterstützen den Gesang. Wo die Oberstimme mit den Motiven b1, b2 und b3 führt, entstehen Folgen von teilweise tonalen und zum Teil stark dissonanten homophonen Akkorden.

Wenn die Klänge – trotz der Anwesenheit von Nebentönen – als tonal wahrnehmbar sind, entstehen folgende Akkordfolgen:

- e-Moll7 F-Dur7 Es-Dur7 es-Moll7 (im Teil X);
- F-Dur7 e-Moll7;
- F-Dur7 ? Fis-Dur7 ? g-Moll Es-Dur7 ? F-Dur7;
- F-Dur7 ? C-Dur7 d-Moll7 E (im Teil Y).

¹¹³ Es ist nicht klar, ob der Trommelwirbel dieser rhythmischen Zelle auch als Ausdehnung und Ausstrahlung der Rundfunkwellen verstanden werden kann.

(Der F-Dur-Septakkord klingt ausschließlich in der Grundstellung und wird mehrere Takte lang gehalten; die anderen Akkorde dauern einen Takt lang und können auch in Umkehrung erklingen).

Einige Motive aus der Szene II werden wieder benutzt (vor allem das „Hörner-Motiv“ und das „Zyklon-Motiv“). Diese hatten die Erzählung Pellerins begleitet: auch der Pilot Pellerin hatte sich mit seinem Flugzeug in einem Zyklon befunden, aber im Gegensatz zu Fabien konnte er ihn überleben. Im Libretto besteht die Funktion dieser Erzählung in der Vorwegnahme und Vorbereitung des Dramas durch ihren Text, in welchem die Komplexität der an die dramatischen Ereignisse gebundenen psychologischen Auswirkungen beschrieben wird. Dallapiccola schafft dazu eine Musik, deren Motive zum Teil wörtlich die Bilder des Textes erzählen (siehe Kap. 7.3, *Scena II, Teil II.Y*).

Das „Hörner-Motiv“

Dieses aufwärts steigende Motiv besteht aus drei schrittweisen und synkopischen Tönen und kann in Verbindung mit einer rhythmisch gleich gesetzten abwärts steigenden Gegenstimme erscheinen. Das Zurückkehren zum diesen Motiv in den Hauptteilen der Handlung rechtfertigt eine genauere Untersuchung, da es seine assoziative Funktion im ganzen Werk ausübt. Das „Hörner-Motiv“ tritt zum ersten Mal im T. 265 in den Hörnern auf und begleitet die Worte von Rivière: *„una partenza pericolosa“*. Von nun an wird es immer mit dem „gefährlichen Abflug“ assoziiert:

- T. 405-408 in den Flöten und Streichern. Es wird nach dem Text gespielt: *„... die Maschine aus Patagonien scheint noch immer in einem sehr schweren Wetter zu fliegen“* (*... sembra trovarsi in una situazione difficile*);
- T. 418-420: in den Fagotten und Kontrafagott. Alle schweigen: man erwartet die Wettermeldungen. Das Motiv erinnert an die *partenza pericolosa* und an die *situazione difficile*.
- T. 464-466 in den Klarinetten, Tenorsaxophon und in den Kontrabässen. Der Funker meldet: *„binnen 20 Minuten starker Orkan über der Stadt“*. Das Motiv im Orchester betont: *situazione pericolosa!*
- T. 473-76 in den Hörnern. Der Funker meldet: *„Orkan von dreißig Metersekunden aus West, und Regenböen“*. Das Motiv im Orchester betont: *situazione pericolosa!*
- T. 479-485: man meldet, dass das Flugzeug 30 Minuten Benzin hat. Das Motiv wird mehrmals in verschiedenen Instrumenten wiederholt: *situazione pericolosissima!*

Der Gesang

Für diese Szene III (*Recitativo* und *Pezzo ritmico*) gilt die Beschreibung des Gesanges für die Solisten in der Szene II (vgl. Kap. 7.3, *Scena II. Der Gesang und das Orchester*). Der Chor ist abwesend: die Beamten und der Funker treten als Solisten auf. Deswegen fehlt musikalisch die vokale Gegenüberstellung zwischen den Solisten, deren Melodie sowohl tonal als auch rhythmisch frei ist, und dem Chor, dessen modale Melodie sowohl rhythmisch als auch melodisch gegliedert war. Diatonische und chromatische Motive wechseln einander ab. In der Melodie werden sowohl tonale als auch nicht tonale Schlusswendungen benutzt: Sekunden- oder Tritonus-Schritte sind als kadenzierende Wendungen vorhanden. Die Gestalten benutzen verschiedene Arten des Gesanges und des Sprech-Vortrages (*declamato*). Im *Recitativo* singen sie in einer „traditionellen“ Weise (*cantato*): sie äußern ihre Gefühle und Meinungen. In ihrer Melodie entstehen musikalische Kontraste, welche durch das Einfügen von tonalen Motiven in stark atonalen, chromatischen und melodischen Kontexten insbesondere auf die Textausdeutung zielen:

- T. 346-347 „*Già, ...i voli di notte [...]*“: das Motiv in dieser Melodie besteht aus einem es-Moll-Dreiklang; im Orchester wird zuerst ein es-Moll-Septakkord, dann unmittelbar danach ein Mischklang aus einem f-Moll- und einem G-Dur-Dreiklang gespielt. Die tonale Melodie kontrastiert mit der atonalen Orchesteranlage.
- T. 350-356 „*Ragazzi, Rivièrè è in lotta col tempo; Rivièrè vince spazio e tempo: [...]*“. Dieser Satz wird durch eine lyrische Gesangsmelodie hervorgehoben: rhythmisch wird sie freier vom Text, und melodisch wird sie bewegter und durch die Chromatik dramatischer. Sie kontrastiert mit dem Gesangskontext, in dem sie erscheint, welcher rhythmisch streng syllabisch und melodisch durch Tonwiederholungen und kleine Intervalle gekennzeichnet ist. Das bekräftigt den Inhalt des Textes „*Rivièrè liegt im Kampf mit der Zeit, Rivièrè siegt über Raum und Zeit*“. Dazu trägt auch das rhythmische *Ostinato* in einem 6/8-Takt im Orchester bei, welches synkopisch zum 3/4-Takt des Gesanges wirkt; *Celli* und *Fagotti* verdoppeln die Gesangsmelodie.

Im *Pezzo ritmico* ist die Melodieanlage des Gesanges und seine Arten des Sprech-Vortrages (*declamato*) viel differenzierter: der Gesang ist immer syllabisch, kann sich aber vom dramatischen und lyrischen *cantato* zur melodisch freien, jedoch rhythmisch gebundenen Deklamation entfalten. Er ist von den mehr oder weniger förmlichen oder persönlichen Situationen und von den Seelenzuständen der Gestalten abhängig.

Das Schweigen der Gestalten steht im Vordergrund und wird von den Wettermeldungen des Funkers unterbrochen. Dazu tritt Rivière mit seinen kurzen Monologen.

Im Teil YA (T. 401-405) besteht die Melodie zuerst aus diatonischen tonalen oder modalen Motiven (*a-h-c-d-e*) und wird von einem F-Dur-Septakkord (mit Nebentönen) im Orchester unterstützt; dann aber treten atonale Mischklänge und neue melodische Wendungen im Gesang ein, welche die fast tonale Anlage „eintrüben“; die Melodie moduliert direkt nach Motiven aus *as-b-des-as-g* in Verbindung mit dem Text *„die Maschine aus Patagonien... scheint noch immer in einem sehr schweren Wetter zu fliegen“* (diese *situazione difficile* wird auch von dem gleich danach folgenden „Hörner-Motiv“ betont). In der Gesangsmelodie wird alles, was mit der Maschine nach Patagonien und mit ihrer schweren Flugsituation zu tun hat, in Verbindung mit *b*-Vorzeichen gesetzt. Ähnlich erfolgt es im Teil YB in den T. 430-432 (siehe Anhang 15b zu Kap. 7.3) und war schon im *Recitativo* vorhanden (T. 346-347). An dieser Stelle erklingt ein Es-Dur- und ein es-Moll-Septakkord.

Im Teil YB moduliert die Musik, um den Text auszudeuten, auch in folgenden Takten:

- T. 421-427. Zuerst erklingt ein F-Dur-Septakkord (mit einem *d/dis*) und ein Motiv aus den *c-e-d-h* Tönen, dann plötzlich ein Fis-Dur-Septakkord (mit einem *d*) und im Gesang ein *b* statt *h*: man meldet *„einen schwachen Westwind“* (*„Vento ovest debole“*). Ein Takt später im Gesang erklingt ein *cis* statt ein *c*; man spricht *„von schönem Wetter“* (*„Il tempo sempre bello verso Sud Ovest?“*). *Debole* (‚schwach‘) und *bello* (‚schön‘) verwenden verschiedene Vorzeichen.
- In den kurzen Monologen von Rivière wird zuerst nur ein Vorzeichen benutzt: die Phrase *„Wehe, wenn ich einmal nachlasse“* (*„Guai se mi abbandono“*) endet mit dem Tritonus *dis-a*. Mit den Wiederholungen dieses Textes werden immer mehr Vorzeichen oder chromatische Motive eingefügt (T. 446-447 *„das Flugzeug in den Lüften zerschmettert“*: *ais-fis*. T. 450-451 *„Mein eigener Wille“*: *gis-c-e-es*. T. 457-458 *„Mein eigener Wille“*: *b-d-es*). Mit der letzten Wiederholung tritt die erste Phrase mit dem Tritonus *dis-a* wieder vor. Dieses Tritonus wird vom Funker gleich wiederholt (Rivière: *„lasse nach!“* *dis-a*; der Funker: *„Trelew“*: *dis-a*). Die Gestalten tauschen sich ihre Gesangsmotive aus, jedoch verändern sie die Texte.

Chromatische Motive im Gesang unterstreichen die Dramatik der Situation:

- *„Rückkehr unmöglich“* T. 439-442.
- *„In Sant’Antonio?“* T. 443-444.

- „Besteht noch Hoffnung?“ T. 483-485.

Der Text des Librettos steht im Zentrum des kompositorischen Verfahrens von Dallapiccola und bestimmt die Wahl des musikalischen Materials: es entsteht eine neue Musiksprache, deren Gebrauch von modalen, tonalen und atonalen Melodien und Harmonien vom Text abhängig ist und vom Zuhörer immer neu entdeckt werden muss. Die Dramaturgie dieses Werkes, d. h. die Musik und die kompositorischen Verfahren Dallapiccolas zur musikalischen Darstellung der Handlung auf der Bühne, hängen auch vom Librettotext ab, da sie zum Teil von den musikalischen Textausdeutungen bestimmt werden, welche die Wahl des musikalischen Materials beeinflussen. Unter Textausdeutungen versteht man im weitesten Sinne die musikalische Darstellung des Textes mit der Komplexität seines ganzen Inhaltes, seiner dramatischen Folgen und Auswirkungen; diese drückt sich nicht nur in der Gesangsmelodie durch die traditionelle melodische Charakterisierung eines Wortes oder einer Situation aus, sondern spiegelt sich auch in ihrer Orchesteranlage wider.

Anhänge zu Kap. 7.3.3 Scena III

- Anhang 13 Form der Scena III
- Anhang 14 *Volo di notte*, Scena III, T. 338-381 (ohne den Gesang)
Notenbeispiele
- Anhang 14 a *Volo di notte*, Scena III, T. 346 367 (mit dem Gesang)
Notenbeispiele
- Anhang 15 *Volo di notte*, Scena III, *Pezzo ritmico*. Akkord- und
Notenbeispiele. Klangstrukturen T. 382-535 .
- Anhang 15 a *Volo di notte*, Scena III, das rhythmische Thema (RT)
Notenbeispiele T. 382-394
- Anhang 15 b *Volo di notte*, Scena III, der Gesang
Notenbeispiele T. 394-442

Anhang 13 zu Kap. 7.3

Volo di notte: Form der Scena III

Takt	Teil (Text)	Abschnitt (Gesang)	Periode/ Phrase	Motiv	Thema/ Soggetto	Phrase/ Motiv	Musik							
337	III.X <i>Recitativo</i> : „ <i>Che maledetto mestiere...</i> “ Die 4 Beamten. - „ <i>Già i voli di notte</i> “	Gesang: frei. -Ein Es-Dur-Dreiklang.	III.XA1				Lang gehaltene Septakkorde mit Nebentönen: e-Moll7, F-dur7; Es-Dur 7, es-Moll7, ein Mischklang (As-Dur/G-Dur7). „Schwebende“ Tonalität.							
350	„ <i>Ragazzi, Rivièrè è in lotta con il tempo;...</i> “	Gesang: stark chromatisch, frei.	III.XA2				<i>Ostinato</i> -Klang aus punktierten Viertelnoten. Atonale „cis-Klänge“, dann ein e-Moll7- und ein verminderter Akkord von <i>cis</i> aus mit Nebentönen.							
357							Lang gehaltene Mischklänge aus der Überlagerung von mehreren Terzen (H-Dur+gis-Moll+?). Dazu tritt synkopisch im Bass die Oktave <i>G1-G</i> ein.							
361	„ <i>Tra poco Pellerin dirà a sua moglie...</i> “		III.XA3				Atonale Klänge und Motive zuerst in regelmässigen Viertelnoten, dann auch in Achtelnoten. Takte aus XA2 und XA3 wechseln einander ab.							
368	„ <i>In futuro vedremo</i> “			+ II.Yc2		-II.Yc2 „Signal“ der Trompeten aus der II Szene								
370	„...e lo stesso diranno...“			+ II. Yb + II.Yd1		-„Zyklon-Motiv“und -„Hörner-Motiv“ aus der II Szene								
376	„ <i>Ma Rivièrè è grande!</i> “													
382	III.Y PEZZO RITMICO: Agitato ma non troppo mosso (Kein Text)	III.YA (mit RT) Gesang: Melodie aus <i>a-h-c-d/dis-e</i> . Textausdeutungen durch neue Vorzeichen (vor allem <i>b</i>), und Chromatik.	YA1	a1	RT	<i>a1</i> im Bass: <i>G1-As1-C-D-F-B</i>	RT= das rhythmische Thema besteht aus 10 Takten. Lang gehaltene Klänge des Orchesters begleiten das rhythmische Thema; zuerst wird es von der <i>Gran Cassa</i> gespielt, dann wird es von der <i>Cassa rullante</i> und den <i>Timpani</i> verdoppelt.							
394	Der 3. Beamte/Rivièrè: „ <i>Wettermeldungen</i> “							YA2	a2 a3	RT	-a2 im Bass: <i>F1-E1-H1-F</i> . -a3 Die Violinen spielen zuerst die Quinten <i>a-e1</i>	Das Orchester spielt Septakkorde in der Grundstellung (vor allem F-Dur7), mit oder ohne Nebentöne, und Mischklänge.		
401	(Kein Text)												a4	-a4... dann die Sekunden <i>c1-d1</i>
405														

Takt	Teil (Text)	Abschnitt (Gesang)	Periode/ Phrase	Motiv	Thema/ Soggetto	Phrase/ Motiv	Musik
409	Rivière: „Chiedete il tempo agli scalî“ (Kein Text)		YA3	a5 a3	RT	- a5 in den Violinen: ein Akkord aus <i>h1-e2-h2</i> - <i>F1</i> Im Bass. - Die Bratschen spielen die Quinte <i>a-e1</i>	RT. Lang gehaltene Klänge des Orchesters begleiten das rhythmische Thema. F-Dur7 - Atonale Klänge.
415				Rt1+a6		-rt1: ein neues rhythmisches Motiv. -a6: im Bass <i>E1-Gis-d</i>	e-Moll7 - Atonale Klänge.
418				RT+ a7 +II.Yd2 +a4		-a7 Motiv aus reinen Quarten.	Überlagerung und <i>Ostinato</i> -Wiederholungen von vielen kurzen Motiven und Rhythmen aus dem RT(T.1), aus dem „Hörner-Motiv“, aus den CM, aus dem YA1 a1. Motive und Harmonien ausschliesslich aus Quarten, Sekunden und Primen. Stark dissonant. Atonal.
421	Der Funker/ Rivière/ Der 3. Beamte: „Wettermeldungen ...“	III.YB	YB1 - ohne RT - mit CM	b1		- b1 Motiv: <i>c3-gis2-h2-f</i> . Im Bass: <i>F1</i>	- CM= lange aufwärts und abwärts steigende chromatische Motive aus Sechzehntelnoten („vento“) - Motive aus vier Dreiviertelnoten; - Lang gehaltene Klänge im Bass: Septakkorde vor allem in Grundstellung, mit Nebentönen und Verdopplungen. Die Dichte der Akkordtöne kann zu <i>Clusters</i> führen. Die Musik klingt dissonant und atonal.
425				b2		- b2 Motiv: <i>e3-cis3-d3-fis2</i> Im Bass: <i>Fis1</i>	
429				b3		- b3 Motiv: <i>b2-g2-a2-dis2</i> Im Bass: <i>G1</i>	
433	...(Rivière, Monolog: „Guai se mi abbandono“) ...		(YA4)	RT + a8 + a3		- a8 im Bass: <i>F1-H1</i> werden rhythmisch variiert. - a3 die Quinte <i>a1-e2</i>	- mit RT; - ohne CM RT in den Streichern (diese spielen die Quinten <i>a1-e2</i>)
439	...		YB2	b1		- b1 Motiv: <i>c3-gis2-h2-f</i> . Im Bass: <i>A1-H1-C-D</i>	- ohne RT - mit CM
443	... (Rivière, Monolog) ...		(YA5)	RT + b1			- mit RT - ohne CM
447	...			b2		Im Bass: <i>Fis1-Gis1-Ais1-E</i>	- ohne RT - mit CM
451	... (Rivière, Monolog) ...		(YA6)	RT +b1+b2			- mit RT - ohne CM
457	... (Rivière, Monolog) ...			b3		Im Bass: <i>G1-Des-Es-F</i>	- ohne RT - mit CM

Takt	Teil (Text)	Abschnitt (Gesang)	Periode/ Phrase	Motiv	Thema/ Soggetto	Phrase/ Motiv	Musik
461		YC	c+ II.Yd2		-c lang gehaltene Klänge: <i>E1-E.</i>	Kein RT. Kein CM.
467	... (Rivière, Monolog) ...		(YA4)	RT + a8 + a3			- mit RT - ohne CM
473	... (Kein Text)			CM+ c+II.Yd2			CM in Quartenakkorden. CM in <i>terzine</i>
478	... (Kein Text)...		YB1	b1 +II.Yd2		- b1 Motiv: <i>c3-gis2-h2-f.</i> Im Bass: <i>A1-H1-C-D</i>	- ohne RT - mit CM
482	„Ma c'è speranza ancora?“ „Non so“			b2 + II.Yd2		- b2 Motiv: <i>e3-cis3-d3- fis2</i> Im Bass: <i>Fis1-Gis1-Ais1-E</i>	
486	(Kein Text) Rivière ruft Robineau.			b3		-b3 Motiv: <i>b2-g2-a2-dis2</i> Im Bass: <i>G1-Des-Es-F</i>	
490	(Kein Text)		YA5	RT+a3			- mit RT - ohne CM
499= 382	(Kein Text)	III.YA	YA1				= T. 382-400 (Der leere Takt 393 wird weggelassen).
509	Rivière/Robineau: ...		YA2				Ab T. 511 wird ein neues Motiv eingefügt. Das rhythmische Thema wird zum letzten Mal gespielt.
517	„Voi non dovevate credere“						
521	„ma solo eseguire, signor Robineau... Alle tre, questa notte, parte il corriere d'Europa“.		YD				F-Dur7 mit Nebentönen und die Oktave <i>E1- E</i> werden mehrmals wiederholt.
537	Scena IV						

Anhang 14 zu Kap. 7.3 Volo di notte, Scena III

T. 337-381

"Schwebende" bis freie Tonalität.

Luigi Dallapiccola

♩ = 88

Recitativo (1, 2, 3 e 4 Impiegato):

Ein verdammtes Gewerbe ..."
a + e-Moll3/4 (Pentatonik)

F-Dur7 + h Es-Dur7 + a es-Moll7 + as

Tonale Klänge mit Nebentönen. "Schwebende Tonalität".

T. 347 T. 350

p Mischklang: As-Dur/G-Dur7

V.le + Fag. *all'unisono* mit dem Gesang

"Ja, die Nachtflüge, die neueste Erfindung von Rivière..."

"... Rivière liegt im Kampf mit der Zeit,"

T. 354

"Rivière siegt über Raum und Zeit"

"Ich finde, das ist eine ganz grosse Sache".

Mischklänge (oder gis-Moll 7/9) + G1/G im Bass

e-Moll 7 + cis cis verm7/9 sf sf sf sf

vgl. T. 33-38

Atonale Klänge

T. 361

I. VI. *

"...Pellerin...zu seiner Frau sagt: *Liebling, ich bin lieber zuhause mit dir, als über den Anden in einem Sturme!*"

*T. 367. Im Bass erklingt ein Motiv in Oktaven: E1/E-F1/F. Es entspricht melodisch und rhythmisch dem "Trompetensignal" in den T. 227, 228, 229, 230 der II Szene.

A. Ciocca-Rossi

Anhang 14 zu Kap. 7.3 Volo di notte, Scena III

2

Mischklänge (oder gis-Moll7/9)
+ G1/G im Bass

"Zyklon-Motiv" aus der Szene II

T. 368

sf mp cis-Moll7 Hörner 8vb

"Die Zukunft kennt keiner und es gibt noch andere die auch so denken werden;"

sf mp Vlc. + CB = "Hörner-Motiv" aus der II Szene. T. 265-266 Hörner 8vb

"der Kurier von Asuncion und vor allem Fabien,"

"wenn er aus Patagonien zurück kommt."

T. 376 Mischklänge + G1/G im Bass

mp Ces 7/9 f-Moll 7

"Nein, Rivière ist einzig!. Jetzt ist Schluss mit dem Gerede... Da ist ein Funkspruch für Rivière...".

PEZZO RITMICO

A. Ciocca-Rossi

Anhang 14a zu Kap. 7.3 *Volo di notte*, Scena III

L. Dallapiccola

♩ = 88

"die Nachtflüge" = es-Moll-Dreiklang

Impiegato

T. 346

Già, ...! vo- li di not-te la re - cen-te tro-va-ta di Ri viè re ... Ra - gaz - zi Ri -

Orchestra

es-Moll 7 + as

Mischklang

von e aus ist die Melodie stark chromatisch

Imp.

T. 351

viè - re è in lot - ta col tem - po; Ri - viè re vin ce spa - zio e tem-po: la

Orch.

V.le und Fagotte all'Unisono

e-Moll7

cis-verm.7

Imp.

T. 357

su - a è u - na gran - de i - de-a. Un - a gran-de i - de-a? Fra po-co (questo è cer-to)

Orch.

Imp.

T. 363

Pel-le-rin di-rà a sua moglie te - nera-mente: Cà - ra, si sta meglio in casa con te, che non sul-le Ande col la tem-pe sta..."

Orch.

* Dieses Motiv entspricht der Melodie von Robineau: "Ditemi intanto" in den T. 136-137.

A. Ciocca-Rossi

Anhang 15 zu Kap. 7.3 *Volo di notte*, Scena III. Pezzo Ritmico. Akkord- und Klangstrukturen

Das rhythmische Thema (RT) wird in dieser Partitur weggelassen.

T. 382-535

Luigi Dallapiccola

YA*

Im Libretto: alle schweigen.

A1. T. 382

RT in der grossen Trommel, in der Rührtrommel und in den Pauken

A2. T. 394. RT.

Im Libretto lesen die Beamten die Funksprüche für Rivière.

*A= mit RT;

B= ohne RT, mit CM (chromatischen Motiven)

* Chromatische Motive aus aufwärts- und abwärtssteigenden Sechzehntelnoten. Der Funker meldet "Vento".

(A. Ciocca Rossi)

Anhang 15 zu Kap. 7.3 Volo di notte, Scena III, Pezzo ritmico.

YA4. T. 433. RT. Monolog Rivières "Guai se mi abbandono..."

T. 425 **b2** **b3** **Fis-Dur 7⁺ + d** **g-Moll7** **Es-Dur 5/6** **F-Dur 7 + h**

b1 **YA5. RT + b1. T. 443.** **RT.** Monolog Rivières

YA2. T. 439. Ohne RT, mit CM Wettermeldungen vom Funker **e-h**

F-Dur 5/6 **C-Dur 7/9** **d-Moll 7**

b1 **b1** **b1** **b2** **YA6. RT + b1 + b2. T. 451.** **Monolog Rivières**

Rivières: Monolog. **T. 447, ohne RT, mit CM** Wettermeldungen: "Vento".

b1 **b1** **b1** **Fis-Dur 7⁺** **b2** **b2** **b2** **b3** **T. 457, ohne RT, mit CM** **RT.** Monolog Rivières

Der Funker: Wettermeldungen **g-Moll7** **Es-Dur 5/6** **gis-Moll 2**

YC. T.461-466. Ohne RT, ohne CM Der Funker meldet: "Erwarten binnen zwanzig Minuten starken Orkan von Westen über der Stadt"

ZA4. T. 467. RT. Rivières, Monolog. Der Funker: Wettermeldungen.

T. 461-63 **T. 464-66** **T. 467-73 = T. 433**

"Hörner-Motiv"

(A. Ciocca-Rossi)

Anhang 15 zu Kap. 7.3 Volo di notte, Scena III, Pezzo ritmico.

C. T. 473. Ohne RT, mit CM in Quartenakkorden

Der Funker meldet: "Raffiche di pioggia (Regenböen)"

YB1. T. 478. Ohne RT, mit CM
Robineau/3. Beamte: "Wieviel Benzin?"
"Für dreissig Minuten".

b.1

T. 478 - 481 = T. 439 - 442

C1-C

F-Dur 5/6

C-Dur 7/9

Robineau/ 3. Beamte: "Ma c'è speranza?" "Non so'...."

b.2

T. 482-85 = T. 447-450

b.3

T. 486

Im Libretto: alle schweigen

Fis-Dur 7/8 +d

g-Moll 9

Es-Dur 2

YA5. T. 490

Im Libretto: alle schweigen

Rivière: "Signor Robineau!"

Im Libretto: alle schweigen bis zum T. 509

F-Dur 5/6

YA A1-A2**YD. T. 517**

T. 499-516 = T. 382-392

Rivière: "Voi non dovete credere, ma solo... solo eseguire, Sig. Robineau..."

E1-E

F-Dur 7/8

Rivière: "Alle tre, questa notte, parte il corriere d'Europa"

E1-E

(A. Ciocca-Rossi)

**Anhang 15a zu Kap. 7.3 Volo di notte, Scena III: das rhythmische Thema (RT)
T. 382-394**

Luigi Dallapiccola

PEZZO RITMICO. Agitato, ma non troppo mosso ♩ = 112

The musical score is written for three percussion parts: Timpani (Timp.), Cassa rullante (C.r.), and Grancassa (G.c.). The time signature is 3/4. The tempo is Agitato, ma non troppo mosso, with a metronome marking of 112. The score shows the first 10 measures of the theme, with various rhythmic patterns and dynamics. The Timpani part has measures labeled RT2, RT2*, and RT2a. The Cassa rullante part has measures labeled RT1, RT2, and RT2a. The Grancassa part has measures labeled RT1, RT2, and RT2a. The score ends with a section labeled VUOTA (Empty).

T. 3 ist spiegelbildlich zu T.2; T. 5 zu 4; T. 7 = T. 6.

Das Rhythmische Thema besteht aus 10 Takten und aus drei Motiven:

- RT 1 : der erste Takt kann weggelassen werden (RT*1).
- RT 2: die erste zwei Takten können weggelassen werden (RT 2 *). Der letzte Takt hat mehrere Varianten (a,b,...).
- RT 3: hat mehrere Varianten (a,b,...).

A. Ciocca-Rossi

Anhang 15b zu Kap. 7.3 *Volo di notte*, Scena III. Der Gesang

A2. T. 394. RT.

Im Libretto lesen die Beamten die Funksprüche für Rivière.

Luigi Dallapiccola

Der Funker/
der 3. Beamte/
Rivière

"due" = es/dis

Il cor-rie-re di A-sun-cion procede bene. Sa-rà qui verso le du-e Si pre-vede in-ve-ce un forte ritardo

Melodie: a-h-c-d/dis-e

F-Dur 7^b **F-Dur 7^b + dis** **F-Dur 7^b** **F-Dur 7^b + d**

T. 401

Patagonia = as-b-des-as-g

Fk/Beamte/
Rivière

del cor-rie-re di Pa-ta-gonia il quale sembra tro-varsi in u-na posi-zi-o-ne dif-fi-ci-le

Mischklang: e-Moll7 + f-Moll **Mischklang: H-Dur + ?**

Hörner-Motiv

YB*

"debole" = b/ais **"bello" = cis**

Fk/Beamte/
Rivière

Tre-lew: cie-lo per tre quar-ti co-per-to. Ven-to O-vest de-bo-le Il tempo è sempre bel-lo

B1.T. 421. Ohne RT, mit *CM
Der Funker tritt mit den Wettermeldungen ein.

F-Dur 7^b **Fis-Dur 7^b + d**

*A= mit RT;

B= ohne RT, mit CM (chromatischen Motiven)

* Chromatische Motive aus aufwärts- und abwärtssteigenden Sechzehntelnoten. Der Funker meldet "Vento".

(A. Ciocca-Rossi)

Anhang 15b zu Kap. 7.3 Volo di notte, Scena III, Pezzo ritmico.

Es-Dur = Patagonia

Fk/Beamte/
Rivière

8

verso Sud Ovest? Il Cor - rie-re di Pa-ta - go-nia si tro-va in u - na po - si zio - ne dif - fi - ci - le .

b2 **b3**

T. 427 **g-Moll7** **Es-Dur 5/6**

a8. T. 433. RT. Monolog Rivière

"abbandono" = ü4 (dis!) **r4**

Fk/Beamte/
Rivière

8

Gua - i se mi ab-ban - do - no. al - lo - ra av - ven-go - no gli in - ci - den - ti mi - ste - rio - sa - men - te.

F-Dur 7 + h

Überm. 4

YB2. T. 439. Ohne RT, mit CM

Chromatisches Motiv = "Ritorno impossibile"

Wettermeldungen vom Funker

Fk/Beamte/
Rivière

8

Co - mo - do - ro se - gna la: Ri - tor - no im - pos - si - bi - le, Tem - pe - sta

Rivière: "Guai se mi abbandono": a-h-g = "tempesta"; g-a-f

b1

F-Dur 5/6 **C-Dur 7/9** **d-Moll 7**

(A. Ciocca-Rossi)

Il était parvenu à cette frontière où se pose, non le problème d'une petite détresse particulière, mais celui-là même de l'action. En face de Rivière se dressait, non la femme de Fabien, mais un autre sens de la vie. [...]. Car nie l'action, ni le bonheur individuel n'admettent le partage: ils sont en conflit. [... Rivière] Il découvrait sa propre vérité, à la lumière d'une humble lampe domestique, inexprimable et inhumaine.

(Exupéry, 1931, Kap. XIV, S. 128-129).

7.3.4 Scena IV

Frau Fabien und Rivière

Die Szene IV ist der dramatische Mittelpunkt der Erzählung von *Volo di notte*: sie stellt die Auseinandersetzung zwischen Frau Fabien und Rivière, zwischen ihren verschiedenen und unvereinbaren Welten und Weltanschauungen dar, bevor das Drama sich vollzieht.

„Io sono donna ed amo; io parlo in nome del mio grande amore. Voi, uomo seguite, l'idea'. Ciascuno di noi parla in nome del suo mondo. Esistere non posso senza amore... e invece voi... Ritornino o non ritornino i corrieri questa notte, voi sempre siete e sarete Rivière, il grande, Rivière, il vittorioso, che trascina la catena della sua pesante vittoria.“¹¹⁴ (Scena IV, T. 652-675).

Mit dem letzten Satz dieses Monologes von Frau Fabien beendet Dallapiccola auch seinen *Volo di notte*: dieser Satz fasst die Existenzbedingung Rivières zusammen, so wie sie von Frau Fabien erfasst wird und so wie sie von Rivière scheinbar auch geteilt wird: am Ende der Oper wiederholt Rivière die Worte von Frau Fabien in dieser Szene.

„ ([Rivière] A capo basso, sembra pensare a qualche cosa. Pensa infatti a una frase della Signora Fabien ... solleva lentamente il capo e mormora fra sé con - grande commozione - ,Rivière, il grande, Rivière, il vittorioso, ...solo, trascina la catena...della sua...pesante vittoria...' "(scena VI, T. 987-995)¹¹⁵.

Rivière verbindet sich mit Frau Fabien durch dieses Zitat zum letzten Mal wieder, bevor die Oper endet: die zwei bis jetzt kontrastierenden Gestalten überschneiden sich, was ihre dramatische Zentralstellung im Werk bestätigt.

Das Libretto Dallapiccolas distanziert sich vom Roman vor allem im Dialog zwischen Frau Fabien und Rivière (ab T. 579), während die Begegnung mit Robineau aus

¹¹⁴ „Ich bin eine Frau und liebe und spreche im Namen dieser meiner Liebe. Da Sie ein Mann sind, so folgen Sie einer ‚Idee‘. Jeder von uns beiden spricht im Namen seiner Welt. Ich kann nicht leben ohne Liebe; dagegen Sie? Ob heute Nacht unsere Männer heil nach Hause kommen oder nicht, Sie sind und bleiben immer der große Rivière, der Sieger Rivière, der die schweren Ketten seiner hart erkämpften Siege zu tragen hat“ (L.NF, 1952).

¹¹⁵ „([Rivière] scheint, gebeugten Hauptes, über etwas nachzudenken; und er sinnt tatsächlich über eine Bemerkung der Frau Fabien. ... Er hebt langsam den Kopf und flüstert für sich: ‚Der große Rivière, ... der Sieger Rivière, der die schweren Ketten seiner hart erkämpften Siege zu tragen hat‘.“ (deutsche Übersetzung in der Partitur).

dem Kapitel XIV von Saint-Exupéry – wenn auch mit den dazu erforderlichen Textauslassungen – zum Teil wörtlich zitiert wird (Scena IV, bis T. 578). Nur ein Teil des Textes im Libretto entspricht dem Roman: Dallapiccola fügt durch die Erweiterung und Vertiefung des Textes eine eigene Umschreibung und Darstellung des Dialoges ein. Die Szene IV fasst die Kapitel XIV und XIX des Romans von Saint-Exupéry zusammen, welche im Roman den Rahmen zum Tod Fabiens bilden: im Roman bevorzugt Saint-Exupéry die Verteilung der Handlung über mehrere Kapitel, was zu ihren ständigen Unterbrechungen und Wiederaufnahmen führt. Im Gegensatz dazu konzentriert Dallapiccola die Handlung der IV. Szene in zwei Momenten, welche eine dramatische Einheit darstellen, in welcher die Musik beim Aufbau der Spannung eine zentrale Rolle spielt.

Dargestellte Episode:	Saint- Exupéry, Kapitel:	Dallapiccola, Scena:
Frau Fabien, Robineau und Rivière	XIV, S. 75-79: Frau Fabien telefoniert mit Robineau und Rivière. XIX, S. 96-99: Frau Fabien geht zu Rivière.	IV: Frau Fabien geht zu Rivière. Sie spricht zuerst mit Robineau, dann mit Rivière.
Das Flugzeug mit Fabien verschwindet im Himmel	XV, XVI, XVII, (XVIII, XX): Fabien und sein Funker sind im Flugzeug und kämpfen gegen den Sturm. Dann verschwinden sie.	V: Fabien ist allein in seinem Flugzeug. Der Funker ist im Büro. Die Stimme des Funkers wird zur Stimme Fabiens. Dadurch erlebt man seinen Tod.

Solche Textverarbeitungen – wie das Zusammenfassen einer Handlung in eine Szene und die musikalische Erweiterung von dramatischen Stellen – gehören zu den typischen unvermeidlichen Umwandlungsverfahren eines Romans in ein Libretto. Was aber Besonderes bei Dallapiccola geschieht, ist die Benutzung seiner *Lauda III (Madonna Santa Maria)* für den dramatischen Dialog zwischen Rivière und Frau Fabien. Obwohl der Laudatext weggelassen wird, bleibt sein Inhalt auf einer indirekten Weise in seiner Musik und vor allem in seinen Gesangsmelodien erhalten. Nochmals eröffnet sich eine neue mögliche Interpretationsebene dieses Werkes, in dem die Laudatexte und die Texte der dramatischen Auseinandersetzung zwischen Rivière und Frau Fabien durch ihre gemeinsamen melodischen und musikalischen Inhalte in Verbindung gesetzt werden (siehe Kap. 7.2.2 und Kap. 7.3.1 *Scena I, Teil X*). Das setzt aber vertiefte Kenntnisse der Laudi sowie von deren Texten und Musik voraus, was – wie schon für die *Scena I* und *II* in diesem Kapitel erwähnt worden ist – nicht von einem normalen Publikum im Theater verlangt werden kann. Als Beispiel kann man folgende Stelle nehmen, wo die Gesangsmelodie der *Lauda in Volo di notte* gleich bleibt, aber die Texte und Situationen verschieden sind. Im

Libretto fragt Frau Fabien Rivière (ab T. 591): „*Signor Rivière ... Ritornerà? Potr  tornare...*”¹¹⁶ (die Gesangsmelodie gehört zur *Lauda III*); in der *Lauda* singt der B ssende mit der gleichen Melodie: „*Madonna Santa Maria ricevi chi vuol tornare*”. Durch die Benutzung des gleichen Gesangsmotivs werden zuerst die Worte „*Madonna*” und „*Rivière*” in Verbindung gesetzt. Damit tritt das „*tornare*” in den Vordergrund. Im Laudatext hängt das Zurückkehren (auf den rechten Weg zu Gott) von göttlicher Vergebung („*perdono*”) ab, welche durch unsere Buss bung („*penitenza*”) erreicht werden kann. Das Zurückkehren („*il ritornare*”) Fabiens hängt von Rivière ab. Durch die verbale Auseinandersetzung mit Rivière versucht Frau Fabien ihre menschlichen Rechte (auf „*amore e felicità*”, auf ‚Liebe und Glück’) durchzusetzen. Dazu benutzt sie zuerst die Melodie der *Lauda III*. Dann wird sie gezwungen, ihre Melodie stark zu erweitern: der Konflikt wird stärker und dramatischer. Trotz ihrer Versuche gelingt es ihr nicht, Rivière zu kontrastieren. Sie muss sich ihm ergeben.

Dallapiccola hat am Anfang der IV. Szene den Dialog zwischen Robineau und Frau Rivière vom Roman übernommen und musikalisch neu komponiert, dann hat er den Text der dramatischen Auseinandersetzung zwischen Frau Fabien und Rivière neu verfasst und dafür zuerst seine *Lauda III* eingefügt, dann mit einem neuen musikalischen Abschnitt erweitert. In diesem werden einige Hauptmotive des Anfangs dieser IV. Szene zum Teil nochmals vorgestellt: die zwei gegensätzlichen Musikwelten – jene von *Volo di notte* und die von den *Laudi* – werden noch einmal einbezogen. Mit dieser Szene ist die Benutzung der *Tre Laudi* in dieser Oper vollständig; man kann eindeutig behaupten, dass *Volo di notte* gänzlich und nicht nur teilweise auf der Musik der *Laudi* aufgebaut worden ist, was einen direkten Einfluss auf die Dramaturgie der Oper hat. Die Frage nach der inhaltlichen und dramaturgischen Bedeutung der vollständigen Wiederverwendung von diesen *Laudi* steht im Mittelpunkt meiner Untersuchung im Kapitel 7.2, *Die Benutzung der ‚Tre Laudi’ in ‚Volo di notte’*.

Die Szene IV besteht aus zwei Teilen (vgl. Anhang 18 zu Kap. 7.3):

- Teil X: T. 537-578. Frau Fabien und Robineau: die Musik wird von Dallapiccola neu komponiert.
- Teil Y: T. 579-694. Frau Fabien und Rivière: Dallapiccola benutzt seine *Lauda III*. Diese wird einmal unterbrochen, um einen neuen Abschnitt einzufügen.

¹¹⁶ „Kommt er zurück? Kann er noch kommen? Ist noch Hoffnung, Monsieur Rivière?”

Ich werde zuerst die *Lauda III* und ihre Beziehung zum Teil Y untersuchen, dann werde ich den X-Teil und seine eventuellen Verbindungen zum Teil Y (und zur *Lauda*) oder zu anderen Teilen dieser Oper betrachten.

Die *Lauda III*

Die *Lauda III* ist eine Aufforderung zur Bußübung (*penitenzia*); die Wiederkehr zur solchen ist vom Menschen seit der Geburt Christi und seit Adams Sündenfall als Bedürfnis nie so tief empfunden worden:

*Da che Cristo venne al mondo
E Adam mangiò del pomo
Non fu mai sì gran bisogno
A penitenzia ritonare*

Der Büssende wende sich zuerst der Heiligen Maria zu; Sie soll Christus um seine Vergebung bitten:

*Madonna santa Maria
Recevi chi vuol tornare
Fate prego a dolze Cristo
Ch'el ne deva perdonare*

Dallapiccola komponiert für diesen Text 69 Takte: ein *Lentamente; trascinato* (T. 149-180) und ein *Tenebroso* (T. 181-215). Der letzte kontrastiert musikalisch mit dem ersten, endet aber mit einer Reprise des *Lentamente; Trascinato*, welche einen Ton aufwärts transponiert wird. Diese Form A-B-A1 wird in *Volo di notte* durch das Einfügen von 49 neuen Takten vor dem *Tenebroso* erweitert: A-C-B-A1.

Die *Lauda III* und die *Scena IV*, Teil Y

(Siehe Anhang 16 zu Kap. 7.3). Die Gesangsmelodie der *Lauda III* wird immer von Frau Fabien übernommen, mit Ausnahme des „*Perdonanza padre mio*“ (T. 603–604), welches zuerst vom Altsaxophon und den Flöten übernommen wird; gleichzeitig singt Frau Fabien „*E domani?*“. Dann übernimmt sie die Gesangsmelodie der *Lauda*. Ähnlich geschieht es in den T. 684-685: die Gesangsmelodie der *Lauda* wird zuerst von einem Altsaxophon, dann von einer Solo-Klarinette übernommen: Rivière singt eine neue Melodie.

Wo in der *Lauda* kein Gesang vorhanden ist, singt Frau Fabien eine eigene neue Melodie. Rivière singt nie eine Melodie aus der *Lauda*: sein Gesang wird immer neu komponiert. Die Gesangsmelodie der *Lauda* wird nur an diesen Stellen verändert, um bestimmte Worte im Text von Frau Fabien zu betonen (T. 671-672):

- „*Rivière*“ (in der Gesangsmelodie entsteht ein Tritonus - ein *cis* statt ein *h*);
- „*Trascina la catena*“ (ein *BACH*- statt ein *h-h* Motiv)

Nach dem neuen musikalischen Teil (T. 612-659) wird die *Lauda* wieder aufgenommen: die Szene endet mit der *Lauda*. Ein neues Gesangsmotiv wird als Schluss eingefügt: „*Eravamo sposi ... da sei settimane appena...*“.

Die Szene IV: der Teil X, T. 537- 578

Frau Fabien und Robineau. (Siehe Anhang 17 zu K. 7.3).

Diese Szene beginnt mit einem absteigenden Motiv (Motiv a) in den Klarinetten und Bratschen, welches aus einem F-Dur-Septakkord besteht und im Verlauf dieses Teils X mehrmals vom Orchester mit anderen Septakkorden wiederholt wird (T. 547: ais-Moll7; T. 544: F-Dur7 und G-Dur; T. 575: F-Dur7, H-Dur7). Die Musik ist stark dissonant, nicht tonal, im Gegensatz zum tonalen Motiv a, welches aber in den Klarinetten (T. 537-538) mit allen zwölf Tönen erweitert wird (eine Zwölftonreihe mit einem F-Dur Septakkord als Kopfmotiv). Dieses Motiv erklingt nur im Orchester, nie in der Gesangsmelodie dieses Teils X. Obwohl dieser Teil X für *Volo di notte* neu komponiert wird, wird dieses Motiv (aus einem F-Dur7-Akkord) aus seiner *Lauda III* übernommen: es wird zuerst am Anfang der *Lauda* von B-Klarinetten, Celli und Kontrabässen gespielt (ab. T. 152), dann von anderen Instrumenten imitiert. Darauf folgt ein ähnliches Kopfmotiv im Gesang der *Lauda III* („*Madonna Santa Maria....Fate prego...*“), in welchem die Melodie aus einem aufsteigenden Molldreiklang mit Septime besteht. Alles wird im folgenden Teil Y dieser Szene übernommen (T. 586-87, T. 591-92, Frau Fabien: „*Signor Rivière... Ritornerà?*“).

Ein zweites wichtiges Motiv dieses Teils X (Motiv b) erklingt mehrmals in allen Instrumenten sofort nach dem F-Dur-Motiv der Klarinetten: es besteht aus vier Achtelnoten im Abstand von grossen Sekunden. Das Motiv wird melodisch aber nie rhythmisch variiert. Auch Frau Fabien singt es und benutzt es mit denselben Tönen (*b-as-b-ges*): „*E a che ora sarà qui?*“ (T. 546-547).

Ein drittes wichtiges Motiv (Motiv c) wird in den T. 541-542 von einer Solo-Violine gespielt: es ist auftaktig, besteht aus 14 aufwärts steigenden Achtelnoten innerhalb einer Oktave, ist diatonisch und wird in den T. 556-557 auch von Frau Fabien gesungen „*Ed egli vola da tanto verso Trelew...*“. Durch eine chromatische Gegenstimme in einer Solo-Bratsche wirkt es stark dissonant. Ein Teil dieses Motivs wird im Gesang von Robineau *all'unisono* mit einer Solo-Geige wiederholt (T. 541-542: „*Cercate...?*“). Danach werden in der Musik Quartenklänge allmählich durch die Einführung von Quarten im Bass aufgebaut: dieses Verfahren wird später wieder benutzt (T. 549-554: an dieser Stelle treten aber Klänge aus der Überlagerung von Terzen ein, welche zur Bildung tonaler Akkorde führen).

Die Gesangsmelodie bis zu T. 549

Sie ist in kurzen, syllabischen und nicht tonalen Motiven zergliedert, in denen der *Tritonus* melodisch im Vordergrund steht: ab T. 543-545 fragt Frau Fabien ob ihr Mann „*ha atterrato*“ („*Ist er gelandet?*“). Sie singt eine reine Quarte: sie ist ruhig, da das Flugzeug ihres Mannes immer Verspätung hat. Robineau antwortet: „*No!*“. Ein *Tritonus* entsteht zwischen dem letzten Ton von Frau Fabien und dem ersten von Robineau. Frau Fabien ist von dieser Antwort (und von diesem *Tritonus*) aufgebracht und fragt: „*Ritardo?*“ („*Hat er Verspätung?*“) Sie singt auch einen *Tritonus*. Robineau versucht sofort, Frau Fabien zu beruhigen und sagt: „*Sì, ritardo*“ („*Ja, Verspätung*“) und singt eine reine Quinte. Der *Tritonus* „*Ritardo*“ wird im Orchester von dem schon erwähnten Motiv aus dem F-Dur-Septakkord begleitet. Der *Tritonus c-fis* des Gesanges erklingt gleichzeitig im Orchester. Nach der reinen Quinte („*Ritardo*“) singt Frau Fabien das Motiv *b-as-b-ges* (das Motiv b): „*A che ora sarà qui?*“ („*Um wie viel Uhr ist er hier?*“). Robineau antwortet mit dem *Tritonus fis-c*: „*Non lo sappiamo*“ („*Das weiss man nicht*“). Im Orchester werden Motive aus den vier Achtelnoten *b-as-b-ges* variiert und imitiert. Die Stelle wirkt harmonisch dicht und stark dissonant. Frau Fabien endet mit einem *Tritonus* „*Ditemi, per favore*“ („*Ah, sagen Sie mir, bitte...*“).

Ab T. 549

Sowohl die Harmonik als auch die Gesangsmelodie bestehen aus tonalen Klängen (aus der Überlagerung von Terzen)¹¹⁷, während in den Violinen I und in den Klarinetten eine lange chromatische Melodie gespielt wird. Zuerst steigt sie drei Takte lang aufwärts, dann entwickelt sie sich in einem kurzen absteigenden chromatischen Motiv, welches sich mehrmals wiederholt. Die hartnäckigen Wiederholungen der statischen tonalen Klänge in den Hörnern und der chromatischen Motive in den Streichern vollziehen sich in regelmäßigen Achtelnoten; dazu treten neue musikalische Elemente als Synkopen hervor (die Quinte *Gis1-Dis* in den Bässen und ein *ais2* als Viertelnote in der Solo-Oboe). Robineau versucht Frau Fabien sachlich über die Flugsituation ihres Mannes zu informieren, als ob er sich keine Sorgen machen würde und als ob man sich in

¹¹⁷ Die Erweiterung eines tonalen Dreiklages durch das allmähliche Hinzufügen von Terzen im Bass führt zur Bildung neuer tonaler Akkorde. Trotzdem ist die Stelle nicht tonal: die Klänge sind statisch und entwickeln sich nicht stufenweise, was für einen tonalen Kontext kennzeichnend ist. Dieses kompositorische Verfahren wird mit anderen Klängen wiederholt und bezeichnet statische Regelmässigkeit und Ordnung. Es entsteht im Widerspruch mit der langen chromatischen Melodie und später mit allen anderen musikalischen Elementen, welche durch ihre rhythmischen synkopischen Bewegungen eher das „dynamische“ Unvorhergesehene darstellen (siehe T. 552-554).

keiner Notlage befinden würde: T. 552-553 „*molto ritardo... molto ritardo...*“ (‚Grosse Verspätung ... grosse Verspätung...‘). Er singt zuerst eine reine Quinte, dann einen E-Dur-Dreiklang. Aber die Orchesterbegleitung kontrastiert mit der Scheinruhe von Robineau, und Frau Fabien reagiert mit einem kurzen dramatischen Motiv „*Ah... il cattivo tempo...*“ (‚Ach... also schlechtes Wetter...‘). Mit diesem intonieren alle Instrumente im Orchester das Anfangsmotiv aus dem F-Dur-Septakkord mit Imitationen, was zu einer starken dissonanten harmonischen Dichte führt.

Es folgt „*Ed egli vola...*“, wo die Gesangsmelodie diatonisch und tonal bleibt (T. 561, Robineau: „*Vi avvertiremo...*“, ein C-Dur-Dreiklang). Aber ab T. 562 reagiert Frau Fabien gegen Robineau und verlangt wahre Nachrichten über die Flugsituation ihres Mannes auf eine dramatische Weise: „*Ho chiesto se invia messaggi...*“ (zuerst eine Quarte, dann ein Tritonus). Robineau kann nicht mehr schweigen und muss zugeben, dass man keine Funkmeldungen mehr vom Piloten bekommt: „*Signora, i suoi messaggi non ci giungono...*“ (T. 563-564, zwei Tritonus und ein verminderter Dreiklang in der Gesangsmelodie). Ein neues rhythmisches Motiv in den Hörnern aus dissonanten Achtel- und Sechzehntelnoten betont den dramatischen Seelenzustand der Charaktere. Ab T. 565 tritt das schon aus der II. Szene bekannte „Hörner-Motiv“ (= *partenza pericolosa, situazione difficile*, siehe Kap. 7.3: *Scena III, das „Hörner-Motiv“*).

Der Übergang zum Teil Y (die *Lauda III*) geschieht durch den grimmigen Befehl Frau Fabiens: sie will sofort zum Direktor! Zuerst singt sie einen Tritonus, dann eine pentatonische Melodie (*as-b-c-d-e*). Auch Robineau antwortet mit einer pentatonischen Gesangsmelodie („*Der Direktor ist sehr beschäftigt... in einer Sitzung...*“), als ob er den psychologischen Kontakt zu Frau Fabien nicht verlieren wollte. Aber ihre Antwort ist unmissverständlich: „*Das interessiert mich nicht, ich will sofort zu Herrn Rivière*“ (zwei Tritoni). Dissonante Klänge bilden sich allmählich im Orchester, Ton für Ton, vom Bass aus bis zur höchsten Lage: die klangliche Wirkung ist stark dramatisch.

Plötzlich schweigt das Orchester. Robineau singt nicht mehr, sondern spricht (*parlato*): „*Un minuto Signora*“. Das Xylophon spielt eine Folge von Achtelnoten, welche die Realwartezeit darstellen und betonen. Dieser Teil endet mit dem Anfangsmotiv aus dem F-Dur-Septakkord in vielen Instrumenten; zuerst wird es nachgeahmt, dann rhythmisch variiert und verarbeitet. Die musikalischen Elemente

des Dramas beginnen sich zu zeigen, wie es im Text des Romans auch gesagt wird¹¹⁸. Das führt zur *Lauda III*.

Der Dialog zwischen Frau Fabien und Robineau besteht aus kurzen Sätzen, aus einfachen Worten, welche durch die Musik an dramatischem Inhalt gewinnen. Die Gesangsmelodie ist nicht tonal und besteht aus chromatischen Motiven, in denen die übermäßigen Quarten (als Gegensatz zu den reinen Quarten und Quinten) eine Hauptrolle spielen. Modale oder tonale Elemente im Gesang haben eine psychologische Funktion: sie müssen Frau Fabien beruhigen. Sie stellen den Versuch Robineaus dar, die schwierige Situation mit Worten und Musik zu normalisieren und zu banalisieren, auch wenn sie schon außer seiner Kontrolle ist. Es handelt sich um eine Scheintonalität (*Tonalismo apparente*), da die tonalen Klänge statisch und unbeweglich wirken. Die pentatonischen Motive treten erst am Ende dieses Dialoges ein und nehmen die nun unvermeidliche Auseinandersetzung mit Rivière vorweg: sie werden rhythmisch und melodisch länger und reicher. Rivière wird von Frau Fabien erwartet: „*das habe ich befürchtet*“, sagt er.

Die Szene IV: der Y-Teil, T. 589- 694

Die dramatische Auseinandersetzung zwischen Frau Fabien und Rivière (siehe Anhang 17 zu K. 7.3).

Durch die Benutzung des doppelten Taktstrichs in der Partitur nach einer kurzen Generalpause und mit dem Tempowechsel ist der Anfang dieses neuen Teils deutlich erkennbar: *Lentamente; trascinato* (*Lauda III*).

YA1. Die musikalische Sprache wird mehr strukturiert, artikuliert und gegliedert. Die Motive wirken sofort ernst, feierlich und sehr dramatisch: sie bereiten die dramatische Entwicklung der Handlung vor. Im Gesang bestehen die Melodien aus langen und weiten musikalischen Perioden, in welchen die Gefühle und Seelenzustände der Charaktere ihren dramatischen und psychologischen Ausweg finden. Die ersten acht Takte sind vom Orchester gespielt und zeigen zuerst ein ernstes und schweres Motiv („*sostenutiss. drammatico*“) aus vier Takten mit *Sforzati*, *all'unisono* in vielen Instrumenten (das g-Motiv, siehe Anhang 18 zu Kap. 7.3). Im Bass spielen nur die Celli und die Kontrabässe auf einem tiefen F ein sehr charakteristisches rhythmisches Motiv aus Triolen (das f-Motiv), welches immer wieder in diesem Teil wiederkehren wird (im YA1: T. 585-87; T.595-598; T.602; T. 610. Im YC: T. 618; T. 622-623). Danach wird im Orchester ein neues Motiv (das

¹¹⁸ „Le chef de bureau s'épongea: - une minute.... Il poussa la porte de Rivière: - C'est M.me Fabien qui veut vous parler. *Voilà, pensa Rivière, voilà ce que je craignais*. Les éléments affectifs du drame commençaient à se montrer.». (Exupéry, 1931, S. 127)

h-Motiv) vorgestellt und in vielen Instrumenten nachgeahmt. Dieses besteht aus einem aufsteigenden F-Dur-Septakkord und erinnert deswegen an den absteigenden F-Dur-Septakkord (das a-Motiv) am Anfang dieser Szene. Diese ähnlichen Motive – und ihr Auftreten in einem imitatorischen Kontext – stellen die einzige musikalische Beziehung zwischen der *Lauda III* und dem neu komponierten Abschnitt (YC: „*Non trascinato*“) in diesem Teil Y dar und sichern auch den musikalischen Zusammenhang mit dem Anfangsteil dieser IV. Szene, mit dem Teil X. Die dramaturgische Bedeutung dieses Motivs wird erst mit dem Gesang von Frau Fabien ab T. 590 klar („*Signor Rivière... Ritornerà?*“): ihre stark chromatische Gesangsmelodie entwickelt sich zuerst aus einem e-Moll-Septakkord, dann aus einem c-Moll-Septakkord. Beide melodischen Phrasen bilden eine Zwölftonreihe. In der *Lauda III* beginnt dieser Abschnitt mit dem Text „*Madonna Santa Maria ricevi chi vuol tornare*“. Das gleiche Motiv tritt in F-Dur erst am Ende des Gesanges von Frau Fabien ein (T. 608-610), und betont ihre dramatische Frage „*Che ne sarà di me, domani, tutta sola?*“ (Frau Fabien). Deswegen kann der F-Dur-Septakkord das Motiv der „weiblichen Einsamkeit“ darstellen. Die Triolen im Bass betonen die Ernsthaftigkeit der Situation: diese musikalischen Elemente und ihre *dispositio* im musikalischen Diskurs sind Verfahren der Rhetorik Dallapiccolas und scheinen darauf zu zielen, die Aufmerksamkeit der Zuhörer auf eine bestimmte dramatische Entwicklung zu lenken. Ähnliche verfahren sind in der Szene I (T. 8, T. 19-20, T. 64: drei gleiche Klänge in punktierten halben Noten in der *Lauda I*) und das „Hörner-Motiv“ durch die ganze Oper (*Situazione pericolosa*, siehe *Szene III* in diesem Kapitel). Die Triolen des g-Motivs im Klavier bereiten das Eintreten des Gesanges von Frau Fabien vor, das von Anfang an eine große dramatische Kraft besitzt. Die Stelle ist dissonant und nicht tonal, mit Ausnahme des Motivs aus dem tonalen Septakkord. Das Hervorheben dieses tonalen Motivs auch in diesem harmonisch nicht tonalen Kontext bestätigt seine dramatische Hauptrolle: die „weibliche Einsamkeit“ wird von einem Dur-Dreiklang mit einer (stark dissonanten) großen Septime in einem atonalen Kontext dargestellt!

Nach der Reprise der g- und f-Motive im Orchester (T. 597) singt Frau Fabien eine neue Melodie, welche nicht zur *Lauda* gehört: die Orchesteranlage der *Lauda* wird beibehalten, zusätzlich tritt aber diese neue Melodie von Frau Fabien hervor: „*Se non dovesse tornare ... (io tremo) ...*“. Diese distanziert sich musikalisch von der vorherigen: die Motive sind kürzer, einfacher und nicht strukturiert. Frau Fabien scheint zu überlegen ... aber sofort nimmt sie die stark dramatische Gesangsmelodie der *Lauda III* mit dem „*E domani?*“ wieder auf, welche ursprünglich mit dem Laudatext „*Perdonanza padre mio che son sta malvagio e*

reo“ gesungen wurde. Im Orchester werden die Imitationen des h-Motives (aus dem F-Dur-Septakkord) dichter, als wollten sie die Einsamkeit des Charakters betonen. Der Gesang entwickelt sich melodisch und rhythmisch und endet mit dem schon erwähnten F-Dur-Septakkord („*Che ne sarà di me, domani, tutta sola?*“) von Frau Fabien.

YC. Ab T. 611 unterbricht Dallapiccola die *Lauda III*, und anfänglich fügt er drei Takte lang das „Hörner-Motiv“ ein („*Non trascinato*“). Dieser Abschnitt wird durch die langen chromatischen abwärts steigenden (Zwölfton-)Melodien und Motive gekennzeichnet (siehe das i-Motiv, im Anhang 18 zu Kap. 7.3). Diese treten sowohl im Gesang von Frau Fabien als auch im Orchester auf. In der Begleitung sind aber die F-Dur-Septakkorde und ihre Imitationen immer vorhanden. Frau Fabien wendet sich direkt an Rivière: „*In welchem Auftrag, bitte, bringen Sie die Menschen um ihr ganzes Glück? Haben Sie denn das Recht dazu? Ist es richtig, was Sie tun?*“.

Ab T. 637 singt Rivière und beantwortet die Frage Frau Fabiens: „*Ja, ich habe das Recht dazu!*“. Sein Gesang ist auch gegliedert und strukturiert: dieser entwickelt sich sowohl rhythmisch als auch melodisch; er wird komplexer und steigert sich bis zum *fis1*, eine Grenzlage der Bass-Bariton Stimme Rivières. Der Abschnitt ist stark dissonant und nicht tonal. Alles wirkt sehr dramatisch. Die Orchesteranlage benutzt und lagert zwei verschiedene rhythmische Elemente übereinander: im Bass eine Folge von synkopischen Oktaven in Viertelnoten, in den übrigen Instrumenten eine Folge von dissonanten Klängen in halben Noten (siehe Anhang 19 zu Kap. 7.3, S. 2-3). Rhythmisch entsteht ein *Ostinato*. Dazu fügen sich zuerst das „Hörner-Motiv“ (T. 641-644), dann die Imitationen des F-Dur-Septakkordes (T. 645-648).

Ab T. 651 ändert sich die Musik wieder: sie wird eher diatonisch und einfacher (siehe das I-Motiv im Anhang 19 zu Kap. 7.3, S.3). Ab T. 655 begleitet das rhythmische *Ostinato* in der Orchesteranlage erneut den Gesang von Frau Fabien, bis zur Wiederaufnahme der *Lauda III* („*Tenebroso*“), welche mit dem Wort „*mondo*“ (‚Welt‘) plötzlich einsetzt. Frau Fabien singt: „*Jeder von uns beiden spricht im Namen seiner Welt*“.

Ab T. 660 setzt die *Lauda III* wieder ein: dieses *Tenebroso* kontrastiert musikalisch sowohl im Orchester als auch im Gesang. Die Szene endet mit der Reprise der *Lauda III*.

Der Gesang im Teil Y

Was am meisten in dieser IV. Szene beeindruckt, ist die dramatische Kraft des Gesanges, welcher immer syllabisch bleibt (*declamato*), mit dem Wort und dem dramatischen Inhalt des Textes eng verbunden, aber fähig ist, sich lyrisch und

melodisch zu entfalten. Von den Sängern verlangt er nicht nur eine reife Interpretationskultur, sondern auch eine gute, feste und solide Vokaltechnik (der *Ambitus*, der Stimmumfang von Frau Fabien - einem Sopran - dehnt sich vom *a* zum *h2* aus; von Rivière - einem Bass-Bariton - vom *cis* zum *fis1*. Es handelt sich in beiden Fällen um „dramatische“ Stimmen). Die Gesangsmelodie kann sowohl tonale als auch nicht tonale Elemente enthalten; die Motive können chromatisch oder diatonisch sein; sie enthalten vor allem kleine Intervallsprünge, können aber auch große melodische Spannungen aufbauen. Tonwiederholungen als Kontrast zu den Zwölfton- oder stark chromatischen Melodien dienen der psychologischen Entwicklung des Dramas. Das *declamato* von Dallapiccola zielt auf eine dramatische und realistische Bearbeitung des Textes durch die Benutzung mehrerer melodischer Elemente und Verfahren hin.

In dieser dramatischen Auseinandersetzung zwischen Rivière und Frau Fabien überlagern die zwei Stimmen sich einander nie, wie es in den *Duetten* üblich ist. Die dramatische Entwicklung wird in diesem Fall nicht durch die allmähliche musikalische Annäherung der Charaktere dargestellt – was in den *Duetten* zu einer graduellen Verflechtung der Stimmen führt – sondern durch die Anreihung musikalisch kontrastierender Abschnitte, in denen jeder Charakter gegenüber dem anderen reagiert, ohne mit ihm einen Kontakt zu finden. Das führt zum Schlussdrama: die zwei Weltanschauungen können sich nicht treffen. Fabien wird nicht gerettet. Die Form der Szene hat deswegen eine dramaturgische Begründung: die dramatische Entwicklung der Handlung wird in verschiedene musikalische Momente gegliedert, welche die psychologische Entwicklung der Auseinandersetzung der Charaktere durch ihre Anreihung und nicht durch eine gemeinsame musikalische Entwicklung darstellen.

Während der Gesang im Teil X melodisch und dramatisch ziemlich beschränkt ist, wird er ab T. 579, im Teil Y, mit dem Beginn der *Lauda III*, mehr gegliedert und artikuliert: seine Melodie wird mehr ausgedehnt und zum Teil chromatisch, obwohl sie streng syllabisch und *declamato* bleibt. Man erreicht eine große musikalische Spannung. In der musikalischen Form zeichnen sich weite und klar strukturierte Perioden mit melodischen Kontrasten ab, gestützt von einer an immer neuen Klängen und Klangfarben reichen Orchesteranlage. Die Benutzung von verschiedenen kontrastierenden und komplementären kompositorischen Verfahren (wie die Imitationen, die *Ostinati*, die Synkopen, usw.) betonen den dauernden Wechsel der psychologischen Situationen: man schweift von den flehenden Bitten von Frau Fabien („*Signor Rivière...*“) zu ihrer hoffnungslosen Verzweiflung („*Mein Mann und ich ... sind seit sechs Wochen verheiratet*“); von ihren trostlosen

Bemerkungen über ihr eigenes Leben und über das Schicksal Rivières, zu ihren harten und offenen Beschuldigungen Rivière gegenüber.

Anhänge zu Kap. 7.3.4 Scena IV

- Anhang 16 *Volo di notte*, Szene IV und die *Lauda III*
- Anhang 17 *Volo di notte*, Szene IV T. 537-571 Notenbeispiele
- Anhang 18 *Volo di notte*, Form der Szene IV
- Anhang 19 *Volo di notte*, Szene IV T. 614-660 Notenbeispiele

Anhang 16 zu Kap. 7.3

Volo di notte, Scena IV und die Lauda III

Volo di notte			Lauda III		
Takt	Libretto	Musik	Text	Musik	Takt
537	Robineau und Frau Fabien		-		
579	Frau Fabien: <i>Signor Rivièrè scusate, ... ditemi, vi supplico, parlate. (Rivièrè:...) Ritornerà? Potrà tornare? Rispondete, Signor Rivièrè.</i>	Lauda III Der Gesang von Frau Fabien entspricht dem der <i>Lauda III</i> . Die Melodie von Rivièrè ist neu komponiert.	<i>Madonna Santa Maria, Recevi chi vol tornare, fate prego a dolze Cristo Ch'el ne deva perdonare.</i>	Lauda III A	149
597	Frau Fabien: <i>Se non dovesse tornare... a che servirebbe quella lampada, quei fiori ...E domani?</i>	Lauda III Die Melodie von Frau Fabien ist neu komponiert. Die <i>Lauda</i> hat an dieser Stelle keinen Gesang. Ab T. 603, wo der Gesang der <i>Lauda</i> einsetzt, singt Frau Fabien ihre neue Melodie weiter, während die Altsaxophone und Flöten den <i>Laudagesang</i> übernehmen.	(Kein Text) <i>Perdonanza padre mio</i>	Lauda III A1	167
604	Frau Fabien: <i>i suoi vestiti i suoi oggetti saran vani; il mio amore sarà vano; che sarà mai di me, domani, tutta sola?</i>	Lauda III Frau Fabien singt die Gesangsmelodie der <i>Lauda III</i> .	<i>Che son sta malvagio e reo, Perdoma' me el peccà meo, Ch'a penitenza voio tornare</i>		173
612	Frau Fabien: <i>Quell'uomo che la notte minaccia e già sommerge, avrebbe potuto con me vivere felice. La prima legge non è forse quella di difendere la propria felicità?</i>	Das „Hörner-Motiv“ tritt im Vordergrund ein. Danach erklingt ein neues Motiv in den Bratschen. Gleichzeitig singt Frau Fabien eine neue Melodie. Diese beginnt mit einem chromatischen Motiv. Der Orchesterteil besteht aus allen diesen Motiven, und aus Imitationen des ersten Motivs der Szene IV (ab T. 537 in den Klarinetten und Bratschen).	-	C -	-

(A. Ciocca-Rossi)

S. 2, Anhang 16 zu Kap. 7.3, Scena IV

Volo di notte			Lauda III		
Takt	Libretto	Musik	Text	Musik	Takt
629	Frau Fabien: <i>In nome di che cosa voi strappate gli uomini alla felicità? Ne avete diritto? È giusto ciò che fate?</i>	Die Motive in der Orchesterbegleitung ahmen den Gesangsteil von Frau Fabien nach.	-	-	-
637	Rivière: <i>Sì, ne ho diritto....Giusto ingiusto sono parole che non hanno senso. Prendo gli uomini per lanciarli fuori di se stessi, verso quella vita forte...che è la sola che debba essere vissuta.</i>	<i>Ostinato</i> - Rhythmus und -Klänge und das „Hörner-Motiv“ im Orchester.	-	-	-
652	Frau Fabien: <i>Io sono donna ed amo;io parlo in nome del mio grande amore.</i>	Die Motive in der Orchesterbegleitung ahmen den Gesangsteil von Frau Fabien nach.	-	-	-
656	<i>Voi uomo seguite l'idea. Ciascuno di noi parla in nome del suo</i>	<i>Ostinato</i> - Rhythmus und -Klänge im Orchester.	-	-	-
660	<i>mondo. Esistere non posso senza amore; invece voi...</i>	Lauda III Neue Gesangsmelodie.	(Kein Text)	Lauda III B Tenebroso	181
667	<i>Ritornino o non ritornino i corrieri questa notte, voi sempre siete e sarete</i>	Gesangsmelodie der <i>Lauda III</i> .	<i>Da che Christo venne al mondo E Adam mangiò del pomo</i>		187
670	<i>Rivière, il grande, Rivière, il Vittorioso, che trascina la catena della sua pesante vit-[toria]</i>	Gesangsmelodie der <i>Lauda III</i> mit kleinen Änderungen: - <i>Rivière</i> : <i>cis</i> statt <i>h</i> (es entsteht ein Tritonus <i>g-cis</i>); - <i>Trascina la catena</i> : ein <i>cis-his-dis-d-cis</i> statt ein <i>h-h</i> Motiv (= <i>b-a-c-h</i> -Motiv)	<i>Non fu mai sì gran bisogno A penitenza ritor-[nare]</i>		191

(A. Ciocca-Rossi)

S. 3, Anhang 16 zu Kap. 7.3, Scena IV

Volo di notte			Lauda III		
Takt	Libretto	Musik	Text	Musik	Takt
674	[vit]-toria.		[ritor]-nare	Lauda III A2	195
678	Frau Fabien: <i>Signor Rivièrè!</i>	Frau Fabien benutzt in ihrem Gesang das Laudamotiv „Madonna“ (T. 156)	-		199
679	<i>M'ascoltate!...</i>	Die Gesangsmelodie von Frau Fabien entspricht derjenigen der <i>Lauda</i> .	<i>Ritornate a penitenza Che Cristo ha dato la sentenza</i>		200
684	Rivièrè : <i>Signora avremo notizie fra poco ormai...</i>	Rivièrè singt eine neue einfache Melodie in e-Moll. Die Gesangsmelodie der <i>Lauda III</i> wird zuerst von einem Solo-Altsaxophon, dann von einer Solo-Klarinette und von den Hörnern übernommen.	<i>Preghemelo con reverenzia Che umiliare se dibia</i>		205
688- 694	Frau Fabien: <i>Signor Rivièrè eravamo sposi ... Da sei settimane appena...</i>	Die Melodie besteht aus dem Motiv der „penitentia“: e-dis-f-e (fast ein b-a-c-h Motiv)	<i>Penitenzia penitenzia</i>		209- 215

Scena V

Keine Übereinstimmungen

(A. Ciocca-Rossi)

Anhang 17 zu Kap. 7.3 Volo di notte, Scena IV

X-Teil:
Robineau und Frau Fabien.

T. 537-571

Luigi Dallapiccola

XA

Motiv a = F-Dur 7

Motiv b = "A che ora" T. 547

Motiv a = ais-Moll 7

Zwölftonreihe

F-Dur 7

F-Dur-Dreiklang in der Melodik. Stark dissonant, nicht tonal in der Harmonik.

T. 541

Motiv c vgl. "Ed egli vola da tanto verso Trelew...?" (Frau Fabien T. 556-57)

"Ritardo?" = Tritonus

Zwei Tritonus auch im Gesang

ü4
4

ü4
4

ü4
4

F-Dur Stark dissonant Nicht tonal

Anna Ciocca-Rossi

2

Anhang 17 zu Kap. 7.3

T. 545 "Sì, ritardo" = Tritonus **XB**

"A che ora sarà qui?" "Non lo sappiamo" = Tritonus

"Ditemi p.f. dov'è adesso" = Tritonus

The score for T. 545 features four staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The second and third staves are piano accompaniment. The bottom staff is a bass line. Annotations highlight tritone intervals in the vocal line and piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#).

Stark dissonant, nicht tonal

Im Gesang: tonale Motive. Im Orchester: tonale Klänge und chromatische Melodie.

T. 549

Robineau: De-v'è vèlla-mo è par-ti-to da Co-mo-doro... al-le di-cla-no-ve e trenta "E poi?"

Motiv d = aufsteigende chromatische Melodie

b-Moll-Dreiklang

The score for T. 549 features four staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The second and third staves are piano accompaniment. The bottom staff is a bass line. Annotations highlight the b-Moll-Dreiklang (B-flat major triad) and the ascending chromatic melody (Motiv d). The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

Des-Dur**b-Moll****Ges-Dur 7****es-Moll7/9**

Die Erweiterung eines tonalen Dreiklages durch das allmähliche Hinzufügen von Terzen im Bass führt zur Bildung neuer tonaler Akkorde. Trotzdem ist die Stelle nicht tonal: die Klänge sind statisch und entwickeln sich nicht stufenweise, was für einen tonalen Kontext kennzeichnend ist. Dieses kompositorische Verfahren wird mit anderen Klängen wiederholt und bezeichnet statische Regelmässigkeit und Ordnung. Es steht im Widerspruch zur langen chromatischen Melodie, und später zu allen anderen musikalischen Elementen, welche durch ihre rhythmischen synkopischen Bewegungen eher das "dynamische" Unvorhergesehene darstellen (siehe T. 552-554).

(A. Ciocca-Rossi)

Anhang 17 zu Kap. 7.3

3

"Poi, molto ritardo a causa del cattivo tempo": Motive aus gis-Moll-, E-Dur-, cis-Moll7-Klängen

XA1

T. 552

Motiv d = absteigende chromatische Motive

Corni

Motiv e

gis-Moll **E-Dur 7** **cis-Moll7/9** **A-Dur 3/4 +dis** **F-Dur 3/4 ? +h**

Tonale Akkorde in Umkehrung mit einem Nebenton: sie klingen nicht mehr tonal.

T. 555 **Motiv a** **T. 556 = T. 541**

Clar. b, Vle div.

Motiv c. All'unisono mit Frau Fabien: "Ed egli vola da tanto verso Trelew...?" **Imitation** "Ed egli vola..."

Frau Fabien: "Ah... il cattivo tempo"

Motiv c. Imitation "Ed egli vola..."

Stark dissonant, nicht tonal. Motive aus tonalen Dreiklängen in der Melodik.

(A. Ciocca-Rossi)

4

Anhang 17 zu Kap. 7.3

T. 558 T. 559

"Ma invia messaggi" Cosa dice? = Melodie in a-Moll, modal.

"S'intende" = C-Dur-Dreiklang.

Klänge aus den allmählichen Überlagerungen von Quartan. Tritonus c-fis

XB1 T. 562-564 XC T. 565-567 XD T. 568

Motiv f. Corni

"Ho chiesto se invia messaggi" = Tritonus

"Hörner-Motiv" aus der II Szene

Im Gesang: Tritonus

Im Gesang: pentatonische Motive

"Rivière": Tritonus + kl. 7

Motiv e

Es und E!

1 1+2 1+2+3 1+2+3+4

Der Rhythmus wird an dieser Stelle nur skizziert!

(A. Ciocca-Rossi)

Anhang 17 zu Kap. 7.3

5

XE

T. 572
Robineau: "Un minuto Signora"

32

8^{va}

XA2

Xil.

8^{va}

pp

Motiv a

36

*

8^{va}

8^{vb}

Motive mit dem absteigenden (F-Dur)-Septakkord werden mehrmals wiederholt und stark dissonant harmonisiert. Im letzten Takt wird die motivische Arbeit noch dichter*.

Es folgt die Lauda III

(A. Ciocca-Rossi)

Anhang 18 zu Kap. 7.3

Volo di notte: Form der Scena IV

Takt	Teil (Text)	Abschnitt (Gesang)	Periode/ Phrase	Motiv	Thema/ Soggetto	Phrase/ Motiv	Musik
537	IV.X	-	IV.XA	a		- a: ein absteigender F-Dur-Septakkord	Harmonik: stark dissonant. „Schwebende“ und „aufgehobene“ Tonalität. T. 543-544: Imitationen von Motiven aus gebrochenen tonalen Klängen (F-Dur7; ais-Moll77, e-Moll7). Im Orchester: Überlagerung von reinen und übermässigen Quarten.
538		-		b		- b: vier Achtelnoten in Sekundabstand	
541	Robineau: „Cercate...”	Gesangsmelodie: c- Motiv, Tritonus und kurze atonale Motive .		c		- c= ein auftaktiges, diatonisches und aufwärts steigendes Motiv aus 14 Achtelnoten.; Ambitus: eine Oktave.	
548	Frau Fabien: „Ditemi, per favore, dov'è adesso“	Gesangsmelodie aus tonalen Motiven	IV.XB	d		- d: chromatische aufwärts und abwärts steigenden Motive in Achtelnoten.	Harmonik: aus einem tonalen Klang werden allmählich Terzen im Bass eingefügt. Diese Klänge sind tonal, aber die Musik ist nicht tonal (statische Klänge: Des-Dur; b-Moll; Ges-Dur7; es-Moll7/9; gis-Moll; E-Dur; cis-Moll 7/9). Ohne Imitationen.
552				e		- e = im Bass eine synkopische reine Quinte in Achtelnoten. Sie wird mehrmals wiederholt.	
554	„...il cattivo tempo“	Gesangsmelodie: ein chromatisches Motiv	IV.XA1	a			Siehe IV.XA
556	„Ed egli vola...”	Gesangsmelodie: zuerst aus dem Motiv c, dann aus tonalen Motiven		c			Motiv c im Gesang, und im Orchester mit Imitationen. T. 558-560. Im Orchester: Überlagerung von reinen und übermässigen Quarten.
561	„Vi avvertiremo, s'intende...”	Gesangsmelodie aus einem C-Dur-Dreiklang					
562	„ Ho chiesto se invia messaggi....“	Gesangsmelodie aus einer Quarte, dann aus Tritonus und einem vermind. Dreiklang	IV.XB1	f + e		- f = ein neues rhythmisches Motiv in den Hörnern	Ein Mischklang, stark dissonant. Statische Klänge.
565	„Con un tempo simile“	Rhythmischer Sprech-Vortrag	IV.XC	II.Y.d1		II.Yd1 = das „Hörner-Motiv“ aus der II Szene	Lang gehaltener dissonanter Klang im Orchester. Statische Klänge.
567	„Vi avvertiremo s'intende“	Pentatonische Gesangsmelodie (vgl. t. 561)					

S. 2, Anhang 18 zu Kap. 7.3

Takt	Teil (Text)	Abschnitt (Gesang)	Periode/ Phrase	Motiv	Thema/ Soggetto	Phrase/ Motiv	Musik
568	„No! No! Voglio parlare con il Direttore!“ „Il Sig. Direttore è molto occupato...“	Gesangsmelodie: Tritonus und pentatonisches Motiv	IV.XD				„Agitando“: Allmähliche Bildung eines dichten und dissonanten Klanges durch sechs Takte im Orchester: Achtelnote nach Achtelnote wird vom Bass aus zuerst ein erster Klang aufgebaut, dazu noch ein zweiter, ein dritter und ein vierter.
572	„Un minuto Signora“	Rhythmischer Sprech-Vortrag	IV.XE				„Smorzando subito“. Das Xylophon spielt regelmässige Achtelnoten, welche die Zeit („Un minuto“) betonen. Im Orchester: ein liegender dissonanter Klang aus zwei Quarten.
575	-	-	IV.XA2	a			Das Motiv a wird mehrmals imitiert, wiederholt und variiert.
578	IV.Y	IV.YA		g + f	LAUDA III A	- g= absteigendes viertaktiges Motiv von e aus (vor allem mit Terzen) - f= rhythmisches Motiv mit Triolen.	F1-F im Bass + c-überm. kl.7-Akkord. Harmonik stark chromatisch, dissonant und nicht tonal.
582				h		- h= Motiv aus einem aufsteigenden F-Dur 7-Akkord.	Imitationen des h-Motives. Dissonant, nicht tonal. Melodik: gebrochene Septakkorde.
585				f			Dissonant, nicht tonal
587	Frau Fabien: „Signor Rivière...“	Gesangsmelodie aus einer Zwölfton-Reihe (h1).		h1		- h1: Gesangsmelodie. Ihr Kopfmotiv ist das h-Motiv in Moll (e-Moll7-Akkord). Sie besteht aus einer Zwölftonreihe.	
590	Rivière: „Signora...“	Gesangsmelodie diatonisch, modal. Neu komponiert. Frei.		f			Der Gesang von Rivière wird immer neu komponiert. Im Orchester: Mischklang, dissonant.
592	Frau Fabien: „Ritornerà...“			h1			Dissonant. Nicht tonal.
595				f			
597		IV.YA1		g + f	LAUDA III A1		Dissonant. Nicht tonal.
599	Frau Fabien: „Se non dovesse tornare...“	Gesangsmelodie ist frei und neu komponiert.		h f			Imitationen des h-Motives im Orchester.
603	„E Domani?“.	All'unisono mit dem Altsaxophon.		h + f			Die Altsaxophone spielen die Gesangsmelodie der <i>Lauda III</i> : „Perdonanza, Padre mio“. Imitationen des h-Motives im Orchester.
604	Frau Fabien: „I Suoi vestiti...“	Frau Fabien singt die Melodie der <i>Lauda III</i>					

S. 3, Anhang 18 zu Kap. 7.3

Takt	Teil (Text)	Abschnitt (Gesang)	Periode/ Phrase	Motiv	Thema/ Soggetto	Phrase/ Motiv	Musik
612	(IV.Y)	IV.YC		II. Yd1	---	II.Yd1= „Hörner-Motiv“ aus der II Szene	Dissonanter Klang.
615	Frau Fabien „Quell'uomo...“	Chromatische Gesangsmelodie aus einer Zwölftonreihe (i).		i	---	-i= eine stark chromatische Melodie im Gesang, welche alle Halbtöne benutzt.	Chromatische Motive und Motive aus i werden für die Orchesterbegleitung benutzt. Dissonant, nicht tonal.
621	„La prima legge...“	Freie Melodie im Gesang (zum Teil aus i)		XAa	---	XAa= Motiv aus einem absteigenden F-Dur-Septakkord.	Imitationen des XAa- Motivs aus dem X-Teil. Dissonant, nicht tonal. XAa ist das einzige „tonale“ Motiv.
627				YAh	---	YAh= Motiv aus einem aufwärts steigenden f-Moll-Septakkord.	Imitationen des YAh-Motivs. Dissonant, nicht tonal. YAh ist das einzige „tonale“ Motiv.
629		Freie Gesangsmelodie aus i			---		Cromatische Motive mit Imitationen aus i. Dissonant, nicht tonal.
633		Chromatische Gesangsmelodie = i		i	---		
637	Rivière: „Sì, ne ho il diritto...“	Dramatische ausgedehnte Gesangsmelodie		II. Yd1	---	II.Yd1 = das „Hörner-Motiv“ aus der II Szene	<i>Ostinato</i> -Klang aus synkopischem g im Bass (= scena I, T. 35-38; scena III, ;T.357-359; T. 368-369, T. 377-381. Impiegati: „la sua è una grande idea“; „in futuro vedremo“; „s'è parlato fin troppo“) und aus dissonanten Klängen in halben Noten. Dazu das „Hörner- Motiv“
652	Frau Fabien „Io sono donna e amo...“	Neue Gesangsmelodie = I		I	---		Imitationen der Gesangsmelodie in den Bratschen und Celli, dann wieder der <i>Ostinato</i> -Klang
660	<i>Tenebroso (Lauda III)</i> Frau Fabien: „esistere non posso senza amore...“	IV.YB			LAUDA III B		Tonwiederholungen und Motive aus chromatischen Achtelnoten im Gesang und im Orchester.
674	Frau Fabien „Signor Rivière, ...“	IV.YA2			LAUDA III A2		
660	Scena V						

Anhang 19 zu Kap. 7.3 Volo di Notte, Scena IV
T. 614-660

Scena IV. YC

Luigi Dallapiccola

T. 614

i

Frau Fabien Quel l'uom che la not - te mi - nac - cia e già som - mer - ge a -

Bratsche

Celli

4 a-Moll kl. 9
4

Chromatische/atonale Zwölftonmelodie.

Stark dissonante/ atonale Harmonik/Mischklänge/Quartenklänge

Frau Fabien vreb - be po - tu - to con me vi - vèr fe - li - ce. La pri - ma leg - ge non è for - se

Bratsche

Celli

b-Moll As-Dur As-Dur 9 5/6

Mischklänge.
Atonale Klänge.

Frau Fabien quel - la di di - fen - de - re la propria fe - li - ci - tà?

Bratsche

Celli

b-Moll As-Dur As-Dur 9 5/6

Mischklänge.
Atonale Klänge.

T. 629-636: chromatische Motive aus dem i-Motiv und das i- Motiv (ein Halbton aufwärts transponiert) werden miteinander verarbeitet.

Anna Ciocca-Rossi

2 **Volo di Notte, IV, Motive und Themen**

Rivière:

637

Si. Ne ho di - rit-to Ve lo di-co i-o, RiRi - viè - re Giu - sto ingiusto per me sono pa-

637

637

Rivière:

641

ro-le che non han - no sen - so. Prendo gli uo-mi-ni per lancia - ri fuor di se stessi ver-so quel-la vi - ta for - te

641

641

All'unisono mit dem Tenorsaxophon und mit den Hörnern-----

645

Rivière:

che, con la sua gip - ia con tutto, il sup do - la - re, è la sq - la che deb - ba esser vis - su - ta.

645

645

(A. Ciocca-Rossi)

Volo di Notte, IV, Motive und Themen

3

649

Frau Fabien Io

649

649

Frau Fabien I

652

so - no una don - na ed a - mo; io par-lo in no - me del mio gran-de, a - mo - re Vo - i,

652

652

Frau Fabien Tenebroso (Lauda III)

656

uo - mo se-gui-te l'i - de - a Cia - scun di no - i par - la in no - me del su - o mon - do.

656

656

A. Ciocca-Rossi

7.3.5 Scena V: *Corale, Variazioni, Finale*

Der Tod von Pilot Fabien

Das Libretto der Szene V fasst die Kapitel XV, XVI und XVII des Romans zusammen und besteht aus einer *Montage* der Texte aus diesen Kapiteln. Dazu wird noch das Kapitel XIII am Anfang der Szene benutzt. Im Unterschied zum Roman befindet sich der Funker nur im Büro mit Rivière und nicht im Flugzeug mit Fabien [?]. Er muss die Funkermeldungen von Fabien vorlesen: seine Stimme verwandelt sich in die Stimme von Fabien. Dadurch erlebt man den Tod Fabiens:

„Von diesem Augenblick an bis zum Ende der Szene (T.839) nimmt der Funker fortgesetzt sich steigenden Anteil an den Geschehnissen und versetzt sich förmlich selbst in die Person des Piloten Fabien“ (L.NF , Scena V, T. 738).

Die geschlossene Form dieser Szene (*Corale, Variazioni, Finale*) endet mit der Reprise der 34 Anfangstakte dieser Oper (dem *Finale*), welche mit der *Lauda I* übereinstimmen.

Die enge Beziehung dieser Szene zur *Lauda I* wird durch die Benutzung der Zwölftonmelodie der *Lauda I* als Vorlage für den Choral und seine Variationen verstärkt: zuerst wird der dramatische Flug Fabiens mit dem Choral und der Verarbeitung des schon bekannten Zwölftonthemas der *Lauda I* in den Choralvariationen erzählt, dann werden die letzten Worte des Piloten Fabien und sein Tod mit der Reprise der *Lauda* dargestellt (siehe Anhang 20 und Anhang 21 zu Kap. 7.3). Die ganze Szene wird aus dem Musikmaterial der *Lauda I* aufgebaut. Sollte man ignorieren, dass dieses zur *Lauda* gehört und sich streng an die Dramaturgie von *Volo di notte* halten, wird es wichtig, die enge Beziehung zwischen dieser Szene V und den Anfangstakten dieser Oper hervorzuheben: das *Finale* der Szene V war vor der Szene I als Orchestereinleitung eingesetzt worden und hatte seinen ursprünglichen geistlichen Charakter behalten. Seine charakteristische Zwölftonmelodie war zuerst ganz am Anfang von einer Solo-Geige gespielt, dann am Anfang der Szene I wieder verarbeitet worden. Die gesungene Zwölftonmelodie der *Lauda I* („*Altissima luce....*“), welche in der Orchestereinleitung von *Volo di notte* einer Solo-Geige überlassen wird, erklingt im *Finale* der Szene V in einer unbekannten Solostimme wieder, welche aber ohne den ursprünglichen Text auf den Vokal „a-“ singt. Die Szene I und V bilden deswegen eine Einheit und stellen den Anfang und den Schluss des Dramas dar. Was danach folgt, die Szene VI, ist als Epilog des Dramas zu verstehen.

Corale, [8] Variazioni, Finale

Nicht nur die Form dieser Szene, sondern auch die klangliche Hervorhebung des *Bach*-Motivs im *Finale* (T. 775-777; T. 785-787; T. 792) bestätigen den Willen Dallapiccolas, sich mit der musikalischen Tradition des deutschen Komponisten zu verbinden.

Der Choral besteht aus drei viertaktigen Phrasen (*Versus* 1, 2 und 3), in denen die drei verschiedenen Gestalten der Zwölftonreihe (Grund-, Krebs- und Umkehrgestalt) als *cantus firmus* in regelmäßigen halben Noten benutzt werden. Das Zwölftonthema erklingt als obere bzw. mittlere Stimme eines mehrstimmigen homophonen Satzes. Dazu tritt eine synkopische Gegenstimme in regelmäßigen doppelt punktierten Achtelnoten. Diese wird in der ersten und in der dritten Phrase als Bassstimme gespielt, in der zweiten Phrase als Oberstimme. Zwischen den drei Phrasen werden zwei kurze *secco*-Rezitative eingesetzt.

Die fünf Choralvariationen, die darauf folgen, enthalten je zehn Takte und verarbeiten auf immer komplexere polyphone Weise das musikalische Material des Zwölftonthemas. Die Variationen sind musikalisch voneinander getrennt: Dallapiccola setzt auch in der Partitur nach jeder Variation einen Doppelstrich ein. Eine „*Quasi Cadenza, ma a tempo*“ (T. 769-774) unterbricht nur vorläufig die polyphone Entwicklung der Variationen, welche sofort wieder einsetzt. Es folgen danach noch drei Variationen (in der Partitur werden sie durch den Doppelstrich getrennt): die ersten zwei von zehn, beziehungsweise dreizehn Takten (10 + 3), haben die gleiche formale Struktur und stellen durch die Hervorhebung des *Bach*-Motivs den Höhepunkt der Entwicklung dar. Die letzte siebentaktige Variation distanziert sich von den vorhergehenden durch die Verdichtung des musikalischen Materials und der polyphonen Arbeit sowie durch die allgemeine Verkleinerung (*diminuzione*) der Notenwerte. Diese Endvariation leitet die Reprise der *Lauda I* ein. Durch die graduelle Komplexität der polyphonen Arbeit wird musikalisch eine dramatische Steigerung aufgebaut, welche mit der Handlung verbunden ist.

- Var. I. Der Funker meldet: „*Von überall bedrohliche Nachrichten: Zentrum des Sturmes ... beim Atlantischen Ozean*“. Das Zwölftonthema wird nur im Bass, zuerst in Grundstellung, dann in Krebsgestalt rhythmisch variiert.

- Var. II. der Funker meldet: „*Fabien gibt Antwort*“. Das Zwölftonthema wird gleichzeitig in Grundgestalt und in Umkehrung gespielt und rhythmisch variiert.

- Var. III. Fabien: „*Sagt mir doch irgendetwas! Ich werde jeden Ratschlag befolgen.... Ihr auf der Erde, lasst mich nicht im Stich!*“. Das Zwölftonthema wird im Bass zuerst in Umkehrung, dann in Krebsumkehrung als *Cantus firmus* in regelmäßigen halben Noten gespielt. Dazu entwickelt sich in den anderen

Instrumenten ein Kanon aus den Imitationen des Themas in Grundgestalt, welches um eine kleine Sekunde nach oben transponiert wird. Das Thema war bis jetzt weder im Choral noch in den vorhergehenden Variationen transponiert worden.

- Var. IV. Fabien: „*Wo ist der Himmel klar?... Nein! Es kann nicht möglich sein, dass ihr mich jetzt verlassen wollt!*“ (Var. V). Das Zwölftonthema als *cantus firmus* in regelmäßigen halben Noten erscheint gleichzeitig in Umkehrung in der oberen Stimme und in Grundgestalt im Bass in einem homophonen vierstimmigen Satz. Dazu tritt die Soloflöte mit einer neuen Melodie, welche sich sowohl melodisch als auch rhythmisch stark differenziert und als neues eingeführtes Element der Komposition zu betrachten ist.

- Var. V Fabien: „*Ich kann schon kaum mehr senden. Die Funken springen über die Finger*“. Rhythmische Verkleinerung der Notenwerte (*diminuzione*). Das Zwölftonthema in Umkehrung wird zuerst im Bass gespielt, dann gleichzeitig mit dem Thema in Grundstellung wiederholt. Dazu tritt eine lange aufwärts steigende chromatische Melodie. In den folgenden vier Takten wird das Zwölftonthema in Grundstellung dreimal in den Stimmen imitiert. Das Thema und seine Gestalten werden immer wieder transponiert. Zwei verschiedene musikalische Strukturen werden überlagert: die rhythmische und musikalische Anlage der Szene II, T. 261 und folgende, und die Choralvariation. In der Szene II erzählt der überlebende Pilot Pellerin die schwierigsten Momente in seinem Flugzeug vor seinem Zusammentreffen mit dem Zyklon. In diesen Takten der Szene II erklingen zum ersten Mal sowohl das „Hörner-Motiv“ (= *Partenza pericolosa*) als auch die synkopischen Tanzrhythmen, welche zum „besessenen Tanz“ der Szene II und zum Kampf gegen den Zyklon führen. Die letzten drei Takte dieser Variation entsprechen zum Teil den T. 261-270 der Szene II und enthalten sowohl das „Hörner-Motiv“ als auch die synkopischen Tanzrhythmen.

- „*Quasi Cadenza, ma a tempo*“ (T. 769-774). Die Choralvariationen werden vorübergehend von dieser Kadenz unterbrochen. Diese besteht auch aus musikalischen Elementen aus der Szene II (ab T. 261, IIYD1, das Motiv d; und ab T. 220 das „Eis-Motiv“). Die formale Funktion dieser Kadenz besteht in der Abtrennung dieser ersten fünf Variationen von den folgenden dreien, welche musikalisch zu einer dramatischen Schlusssteigerung führen. Das Vorhandensein dieser musikalischen Elemente aus der Szene II (das „Hörner-Motiv“, die Tanzrhythmen; das „Eis-Motiv, usw.), welche zur musikalischen Darstellung des dramatischen Flugs in den Zyklon gehören, erlauben eine formale Gliederung, ohne die musikalische und inhaltliche Spannung fallen zu lassen. Der Pilot Fabien teilt mit, dass er in der gleichen Höhe der Hügel fliegt: er ist schon ausweglos.

Harmonisch wird diese Stelle gleichzeitig durch lang gehaltene Quintenklänge im Bass, Quartenklänge in der mittleren Lage und Terzenklänge in der hohen Lage gekennzeichnet.

- Variation VI und VII: zuerst die Pauken allein, dann die Fagotte, Kontrafagotte, Kontrabässe und das Klavier beginnen, ein neues *Ostinato*-Motiv aus Achtelnoten in Triolen (Motiv c1) *in Fortissimo* zu spielen. Die melodisch aufwärts steigende chromatische Fortschreitung (*progressione*) dieses Motivs endet erst im T. 778. In den Vordergrund tritt die Zwölftonmelodie der *Lauda I* in Grundstellung (Trompeten, Saxophone und Violinen II) in regelmäßigen halben Noten. Sie wird vierstimmig stark dissonant harmonisiert (Posaunen, Bratsche, Violinen II). Flöten, Oboen, Klarinetten und Violinen I in der oberen Stimme spielen synkopisch das *Bach*-Motiv als Kontrapunkt zum *Laudathema*. Diese benutzen einen 4/2-Takt, in Kontrast zum 3/2-Takt des Themas und der Triolenbegleitung. Danach wird das Zwölftonthema in Krebsgestalt gespielt und von melodischen abwärts steigenden Variationen des Motivs c1 begleitet. Die Achtelnoten in Triolen werden hartnäckig beibehalten. Das *Bach*-Motiv ist nicht mehr vorhanden. Es folgt ab T. 783 ein sehr komplexer imitatorischer Satz in Triolen. Das Zwölftonthema der *Lauda I* in Grundgestalt wird in den Stimmen imitiert und immer wieder transponiert: zuerst in den Fagotten und Celli von *ges* aus; dann in den Bassklarinetten, im Tenorsaxophon, in den Hörnern und Bratschen von *as* aus; dann in den Altsaxophonen und Violinen II von *b* aus; und am Schluss in den Violinen I und dem Englischhorn von *c* aus. Die vier Anfangsnoten des immer wieder transponierten Themas bilden ein aufsteigendes Tetrachord (*ges, as, b, c*). Die Variation VII wird ähnlich wie die Variation VI aufgebaut (siehe Anhang 20 zu Kap. 7.3): die musikalische und dramatische Steigerung begleitet den Flug von Fabien bis zur Feststellung von Rivière, dass Fabien keine Chance mehr hat, sich zu retten: „*Verloren!*“ (T. 797).

Im Libretto erinnert Rivière daran, dass „*gleich die Masse der Erde ... um ihn [um den Pilot Fabien] zu tanzen beginnen wird ...immer toller und immer verrückter ... immer schneller, immer enger.*“ (L.NF 1952). Man erwartet den „besessenen“ Tanz der Szene II, welche den Monolog des Piloten Pellerin begleitet hatte. Musikalisch ist die Darstellung des Sturmes und des Windes in den Variationen VI und VII schon vorhanden, aber der eigentliche Tanz wird nie kommen. An seiner Stelle - als Finale dieser Szene - wird die Reprise des *Preludio (der Lauda I)* eingesetzt.

- Variation VIII: vor dem *Finale* wird noch diese Variation eingefügt. Fabien: „*Wo ist das Land? Ich fühle kaum meine Hände...*“. Diese dauert nur sieben Takte und

enthält alle schon erwähnten musikalischen Elemente aber in kleineren Notenwerten (siehe Anhang 20 zu Kap. 7.3).

- T. 805-841. Das *Finale* mit der Reprise der Orchestereinleitung (=der *Lauda I*). Die letzten drei Takte der Variation VIII führen nicht zum „besessenen Tanz“ wie in der Szene II, sondern zum *Finale* der Choralvariationen: dieses Mal endet der gefährliche Flug nicht mit dem Tanz mit dem Zyklon, sondern mit dem Tod des Piloten, welcher musikalisch mit der Reprise der *Lauda I* übereinstimmt (*Lauda I*: „Höchstes Licht mit vollem Glanz“; Der Pilot Fabien: „Ich sehe die Sterne“). Die chromatischen Motive aus einer langen Folge von Sechzehntelnoten erinnern eher an die Szene III (*Pezzo ritmico* ab T. 421) und an die abwärts und aufwärts steigenden chromatischen Motive („vento“, „Windstärke“). In dieser III Szene (*Pezzo ritmico*) liest der Funker die Wettermeldungen vor, welche über den Sturm informieren.

Nach der musikalischen Dichte der stark dissonanten und polyphonen Variationen fügt sich das *Finale* als Kontrast an: die Musik erreicht sowohl durch die durchsichtige Orchestrierung als auch durch die Einfachheit seiner Struktur (ein mehrmals wiederholter H-Dur-Dreiklang in den Flöten und Celesta) eine neue Geistlichkeit und Heiterkeit. Diese neue Ruhe begleitet den Piloten Fabien in seinen Tod. Alles wird von einer unbekannten Stimme begleitet, welche die Melodie der *Lauda I* ohne den Text singt („A-“). In diesem Moment sieht Fabien die Sterne und folgt ihnen. Vorher, in den letzten Variationen, war die „Masse der Erde ...immer toller und immer verrückter ... immer schneller, immer enger.“ (L.NF 1952): ein musikalischer Kontrast zwischen Erde und Himmel.

Das *Finale* nimmt die ersten 34 Takte der Oper wieder auf: das Orchestervorspiel und den Anfang der Szene I, bis zum ersten Einsetzten des Gesanges (im T. 30, mit dem 3. Beamten). Kleine Änderungen werden im Anhang 21 zu Kap. 7.3 beschrieben. Die neue Stimme (als *Voce* in der Partitur bezeichnet) übernimmt zuerst die Melodie der Solobratsche am Anfang des *Preludio*, dann die Melodie der *Lauda I* ab „Ave Maria“, welche im *Preludio* nicht vorhanden ist. Die *Voce* übernimmt auch die Umkehrung der Zwölftonmelodie der *Lauda I*, welche am Anfang der Szene I von einem Solocello gespielt wird. Der Text der *Lauda I* wird immer weggelassen. Im Vordergrund steht der neu komponierte Gesang von Fabien: „Ich sehe die Sterne....unter mir alles verschwunden....Wir haben ...kein Benzin mehr“.

In der Szene V werden musikalische Elemente aus den Szenen I und II auf folgende Weise verarbeitet:

Szene V:	Ähnliche Musikelemente	wie in der:
Choral - Versus 1; - Versus 2;	Zwölftonreihe - in Grundgestalt - in Krebsgestalt	Orchestereinleitung, T. 1-9
- Versus 3	- in Umkehrung	Szene I, T. 21-22
Var. I T. 718-721 Var. I T. 722-725	Zwölftonreihe - in Grundgestalt - in Krebsgestalt	Orchestereinleitung, T. 1-9
Var. I, T. 726-727	„Harfen-Motiv“	Szene II, T. 239
Var. II, T. 728-735	Die Zwölftonreihe erscheint in neuen Gestalten und/oder wird transponiert.	Szene I, T. 21-30
Var. II, T. 736-737	„Harfen-Motiv“	Szene II, T. 239
Var. III, T. 738-745	Die Zwölftonreihe erscheint in neuen Gestalten und/oder wird transponiert.	Szene I, T. 21-30
Var. III, T. 746-747	„Harfen-Motiv“	Szene II, T. 239
Var. IV, T. 748-751	Die Zwölftonreihe erscheint in neuen Gestalten und/oder wird transponiert.	Szene I, T. 21-30
Var. IV, T. 752-755	- Im Bass: abwärts steigende Motive aus Terzen mit synkopischen Viertelnoten werden mit Oktaven- und Quartenklänge harmonisiert. - „Hörner-Motiv“ - Transponierungen und neue Gestalten der Zwölftonreihe	- Orchestereinleitung, T. 19-20 - Szene II, T. 265-266 - Szene I, T. 21-30
Var. IV, T. 756-757	Rhythmische Motive in Sekunden- und Oktavenklängen.	Szene I: T. 31-34
Var. V, T. 758-764	- Rhythmisches Motiv - Transponierungen und neue Gestalten der Zwölftonreihe	- Szene II, T. 261-263; - Szene I, T. 21-30
Var. V, T. 765	Rhythmische Motive in Sekunden- und Oktavenklängen.	Szene I: T. 31-34
Var. V, T. 766-768	Tanzrhythmen + „Hörner-Motiv“	Szene II, T. 267 und folg. + Szene II, T. 265-266
Quasi Cadenza, T. 769-772	- Rhythmisches Motiv - Zwölftonreihe in Grundgestalt - „Eis-Motiv“	- Szene II, T. 261-263; - Orchestereinleitung, T. 1-4 - Szene II, T. 220-226

Da auch die ersten 34 Takte der Oper am Ende der Variationen als *Finale* wieder verwendet werden, ist die antizipierende Verwendung ihrer musikalischen Elemente für die formale Anlage der Szene V und für ihre dramatische Rechtfertigung sehr wirkungsvoll.

Die Musik

Die Orchestrierung der Szene V ist dicht und voll; die Musik ist stark dissonant und polyphon; der Choral ist homophon, während die Variationen hauptsächlich durch

eine komplexe imitatorische Arbeit aufgebaut werden. Im Choral wechseln die volle Klangfülle der drei *Versus* mit den einfachen und nüchternen (*secco*)-*Recitativi* einander ab, so dass ihre gegensätzliche Funktion (des Dramatisierens und des Erzählens) durch den klanglichen Kontrast betont wird. In den Choralvariationen wird die volle Klangfülle allmählich durch eine musikalische Intensivierung, sowohl der Variationstechnik als auch der polyphonen Arbeit, erreicht: der Klang wird zuerst im Bass, dann in der mittleren Lage und schließlich auch in der höheren Lage aufgebaut. *Das Finale* stellt einen klanglichen Kontrast zu den letzten Choralvariationen dar, in welchen die Musik wieder einfach und heiter und die Orchestrierung leicht und durchsichtig wird: man geht von einer hauptsächlich dramatischen Musik zu einer geistlichen Musik über. Der Choral und seine Choralvariationen, welche als Gattung für die Liturgie entstanden sind, verlieren in dieser Szene ihre ursprüngliche musikalische Funktion.

In den Vordergrund tritt die polyphone Arbeit mit der Zwölftonmelodie der *Lauda I*, welche in dieser Szene ihren höchsten Komplexitätsgrad erreicht. Diese wird von den schon erwähnten musikalischen Motiven aus den Szenen I und II zum Teil begleitet oder teilweise kurz unterbrochen. Durch ihre häufige Benutzung in ähnlichen dramatischen Kontexten haben diese Motive in den vorhergehenden Szenen einen festen semantischen Inhalt gewonnen, welcher sich auch an dieser Stelle widerspiegelt. Beide – diese Motive und die polyphone Verarbeitung mit dem Zwölftonthema der *Lauda I* – verbinden sich und bilden die Orchesteranlage, auf welcher sich der Gesang entwickelt. Eine genauere Untersuchung der Zwölftonreihe, ihrer Gestalten und Transponierungen in dieser Szene sowie in den vorhergehenden Szenen ist an dieser Stelle nötig, um die kompositorische Arbeit Dallapiccolas an der *Lauda I* zusammenzufassen. Diese wird aber am Ende dieses Abschnitts vorgestellt (siehe: *Die Zwölftonreihe, ihre Gestalten und Transponierungen*). Das Orchester tritt häufig unabhängig und allein ohne den Gesang ein und übernimmt eine führende dramatische Funktion, in dem es nicht nur die Dramatisierung, sondern gleichzeitig auch die Erzählung der Handlung musikalisch darstellt. Das geschieht sowohl im Choral als auch in den Choralvariationen. Die Szene V beginnt mit dem Orchester, welches den Choral spielt. Er wird vorübergehend durch die Rezitative unterbrochen. Man hat den Eindruck, dass das Orchester mit dem Choral im Zentrum der Szene sei, und dadurch wird die Zwölftonmelodie der *Lauda I* die Hauptdarstellerin der Szene. Diese rückt scheinbar in den Hintergrund, sobald die Choralvariationen anfangen und die Sänger (Rivière und der Funker) auftreten. Der musikalische Verlauf dieses Choralthemas wird aber nie unterbrochen und schreitet unabhängig von der

Handlung und von den Darstellern voran. Dazu treten sowohl (harmonische) Begleitfiguren (zum Beispiel in den T. 718-725) als auch die symbolischen Motive aus den Szenen II und III. In den Choralvariationen sind diese drei Strukturen fast immer vorhanden.

In der Variation II gibt Fabien endlich Antwort: der Gesangsteil ist sehr beschränkt im Vergleich zur polyphonen Arbeit des Orchesters. In den Variationen III-IV-V hört man die Stimme Fabiens, welche über die dramatische Flugsituation informiert. Der Gesangsteil ist wieder reich und differenziert. Jede Variation endet mit den Worten des Piloten „*Nein! Es kann nicht möglich sein, dass ihr mich jetzt verlassen wollt!*“. Nach der Variation V wird eine Kadenz eingeführt, in der Rivière mitteilt, dass Fabien auf der gleichen Höhe der Hügel flieht. In der darauf folgenden Variation VI singt Rivière eine dramatische Melodie, in der er über den imminenten drohenden Zyklon und seinen darauf folgenden „*verrückten Tanz der Erde*“ informiert (T. 775-781): der Gesangspart ist musikalisch bedeutsam. Die im Gesangstext beschriebenen wilden Elemente der Natur werden auch allein vom Orchester mit großer musikalischer Kraft dargestellt (T. 783-787, Variation VI/VII). Dazu benutzt Dallapiccola auch das *Bach*-Motiv als synkopischen Kontrapunkt zum vierstimmig harmonisierten Zwölftonthema der *Lauda I* in Umkehrung. Ähnlich geschieht es in den T. 791-794 (Variation VII) und in den T. 798-799 (Variation VIII), nach dem Gesang des Piloten Fabien, wo aber der Orchesterteil auch erweitert wird. Auf der Bühne sieht man den Piloten Fabien nicht: man hört nur seine Stimme durch die Stimme des Funkers. Eine musikalische Darstellung des Zyklons (in den der Pilot Fabien flieht und sterben wird), mit den heftigen Bewegungen seiner Naturerscheinungen und der dadurch entstandenen dramatischen Flugsituation, ist von der Dramaturgie aus wesentlich und nötig, da diese visuell nicht verfolgbar ist. Auf der Bühne steht unverändert - während der ganzen Oper - das gleiche Büro mit Rivière, seinen Angestellten und dem Funker. Das ganze Bühnenbild steht regungslos da: das Libretto und die Musik müssen es ersetzen. Man sieht das Drama nicht: dieses vollzieht sich im Himmel und in der Musik.

Die Zwölftonreihe, ihre Gestalten und Transponierungen.

In dieser Arbeit wird unter „Zwölftonthema der *Lauda I*“¹¹⁹ im Allgemeinen die Zwölftonmelodie verstanden, welche in den ersten fünf Takten des *Preludio* (T.2/3-5) von einer Solobratsche gespielt wird. Das ganze Zwölftonthema der *Lauda I* besteht eigentlich aus zwei Phrasen, in denen die Zwölftonreihe zweimal verwendet

¹¹⁹ Rhythmisch werden das Zwölftonthema und seine Gestalten aus einer freien Folge von ausschließlich Viertel- und halben Noten gekennzeichnet.

wird: das erste Mal ist sie in Grundgestalt von *a* aus, das zweite Mal ist sie in Krebsgestalt von *f* aus und enthält schon am Anfang das *Bach*-Motiv. Dallapiccola benutzt in seiner *Lauda I* die Zwölftonreihe nur in diesen zwei Gestalten. In *Volo di notte*, am Anfang der Szene I, erscheinen zum ersten Mal die Umkehrung der Zwölftonreihe von *h* aus (sie wird transponiert) und ihre entsprechende Krebsumkehrung. Die Umkehrungsgestalt der Reihe ohne Transponierung wird erst in dieser Szene V benutzt.

In der Szene I wird die Zwölftonreihe auf diese Weise verwendet:

Takt	Preludio und Szene I	Zwölftonreihe in:	Anfangsnote der Transponierung*	Instrumente der Zwölftonreihe
3-5	Preludio (<i>Lauda I</i>)	Grundgestalt	--- (<i>a</i>)	Solobratsche
6-9		Krebs	--- (<i>f</i>)	Solobratsche
21-23	Scena I	Umkehrung	<i>h</i>	Solobratsche, Englischhorn
25-26		Grundgestalt	<i>h</i>	Celli
27-28		Umkehrung	<i>h</i>	Bratschen, Englischhorn
29-30		Krebsumkehrung	<i>dis</i>	Solocello
59-61		Grundgestalt	--- (<i>a</i>)	Solobratsche
62-64		Krebs	--- (<i>f</i>)	Solobratsche
65-90	Scena I: <i>Introduzione al Movimento di Blues</i>			

--- = Die Reihe wird nicht transponiert.

In der Szene V wird die Zwölftonreihe auf diese Weise benutzt:

Takt	Szene V	Zwölftonreihe in:	Anfangsnote der Transponierung *	Instrumente der Zwölftonreihe
695-698	Choral, Phrase I	Grundgestalt	--- (<i>a</i>)	Trompeten
704-708	Choral, Phrase II	Krebs	--- (<i>f</i>)	Trompeten und Bratschen
713-715	Choral, Phrase III	Umkehrung	--- (<i>a</i>)	Flöten, Oboen, hohe Klar., B-Klarinetten; Violinen I
716-717		Krebsumkehrung	<i>cis</i>	B-Klarinetten, (Bratschen)
718-721	Variation I	Grundgestalt	--- (<i>a</i>)	Harfen, Celli und Kb.
722-725		Krebs	--- (<i>f</i>)	Klavier, Celli und Kb.
728-731	Variation II	Grundgestalt ¹²⁰ + Umkehrung	<i>e</i> --- (<i>a</i>)	Hörner, Solocello + Tuba, Celli und Kb.
732-735		Krebs + Krebsumkehrung	--- (<i>f</i>) <i>cis</i>	B-Klarinette, Bratschen + Kontrafagott, Kontrabässe
738-741	Variation III	Grundgestalt +	<i>h</i> + <i>g</i>	Solo- Altsaxophon und - Trompete (Imitation) + Celli, Kontrabässe
742-745		Umkehrung	<i>e</i>	
		Krebs + Krebsumkehrung	<i>as</i> + <i>as</i> <i>e</i>	Soloboe und Solo Altsaxophon (Imitation) + Tuba, Kontrabässe
748-751	Variation IV	Umkehrung + Grundgestalt	<i>f</i> <i>es</i>	B-Klarinetten, Bratschen + Fagotte, Celli
752-755		Krebsumkehrung + (Krebs)	<i>dis</i> (<i>a</i>)	B-Klarinetten, Solo-Bratsche + (Hörner, Bratschen)

--- = Die Reihe wird nicht transponiert.

¹²⁰ „+“ bedeutet, dass die zwei Gestalten gleichzeitig gespielt werden.

Takt	Szene V	Zwölftonreihe in:	Anfangsnote der Transponierung*	Instrumente der Zwölftonreihe
758-759	Variation V	Umkehrung	<i>f</i>	Klavier, Kontrabässe, Celli
760-761		Umkehrung + Grundgestalt	<i>f</i> <i>es</i>	Fagott Kontrafagott, Celli, Kb.
762-764		Grundgestalt+ (Umkehrung) + Grundgestalt	<i>f</i> (<i>g</i>) <i>d</i>	Klavier, Kontrafagott, Celli, Kontrabässe + (Hörner, Bratschen) + Imitationen: Bassklarinette und Fagotte werden von Englischhorn, Horn und Violinen II imitiert.
769-774	«Quasi Cadenza»			
774-778	Finale : Var. VI	(<i>Bach-Motiv**</i>) + Grundgestalt	<i>e</i> --- (<i>a</i>)	Flöten, Oboen, hohe Klarinette, Violinen I + Altsaxophone, Trompete, Violinen II
779-782		Krebs	<i>f</i>	Altsaxophon, Trompeten, Bratschen
783-784		Grundgestalt	<i>ges</i> <i>as</i> <i>b</i> <i>c</i>	Imitationen: Celli, Fagotte + Bassklarinette + Violinen II, Bratschen, Altsaxophon +Englischhorn, B-Klarinetten, Violinen I
785-788	Finale: Var. VII	(<i>Bach-Motiv**</i>) + Umkehrung	<i>Es</i> --- (<i>a</i>)	Flöten, Oboen, hohe Klarinette, Violinen I + Trompete, Violinen I
789-790		Grundgestalt +	<i>e</i> <i>ges</i> <i>as</i> <i>b</i> <i>es</i>	Imitationen: Fagotte+ Bassklarinette, Celli + B-Klarinetten, Violinen II+ Altsaxophon, Bratschen + Oboen, Violinen II
791-794		Krebsumkehrung + (<i>Bach-Motiv**</i>)	<i>Cis</i> (<i>f</i>)	Trompeten + Flöten, Oboen, Violinen I und II
798	Finale Var. VIII	Grundgestalt	--- (<i>a</i>)	K.Fagott, Pauken, Klavier, Kontrabässe
799		Grundgestalt	--- (<i>a</i>) <i>g</i>	Imitationen: Kontrabässe, Klavier +
		Krebs	<i>b</i> <i>des</i>	Bassklarinette, Celli + Violinen II, Bratschen + Violinen I, Altsaxophon, B-Klarinette.
800		Grundgestalt	<i>h</i>	Klavier, K.bässe
801		Krebs	<i>g</i>	Klavier, Celli
802		Umkehrung	<i>h</i>	Bassklarinette, Klavier
803		Krebsumkehrung	<i>dis</i>	B-Klarinette
807-810	Reprise <i>Lauda I</i> = T. 1-34	Grundgestalt	---(<i>a</i>)	„Una Voce“
811-813		Krebs	--- (<i>f</i>)	„Una Voce“
825-826		Umkehrung	<i>h</i>	„Una Voce“
828-829		Grundgestalt	<i>h</i>	Celli
830-831		Umkehrung	<i>h</i>	Bratschen
833-834		Krebsumkehrung	<i>dis</i>	Solocello
835-841			---	

* --- = Die Reihe wird nicht transponiert.

** Das *Bach-Motiv* ist das Anfangsmotiv in der Krebsgestalt (siehe Anhang 2 zu Kap. 7.3: *Die Laudi*)

Die Harmonik

Die Musik von Dallapiccola ist weder tonal noch streng atonal oder zwölftönig. Die Vielfalt und Verschiedenheit seiner klanglichen Strukturen sind in dieser Szene besonders interessant.

Eine Folge von Klängen in „*ff violento*“ in Verbindung mit der Zwölftonmelodie führt zuerst am Anfang des Chorals zu einem *in piano* lang gehaltenen Fis-Dur-Septakkord (mit grosser Septime) in Grundstellung (T. 699-703), dann zu einer *in pianissimo* lang gehaltenen Oktave E1-E mit Tremolo (T. 709-712). Die damit verbundene Folge von Klängen besteht hauptsächlich aus Septakkorden in Umkehrungen: einige davon sind „tonal“ aufgebaut (T. 765: A-Dur7, cis-verm.7...), bilden aber keine erkennbare tonale Einheit wegen ihrer dauernden und freien chromatischen Tonwechsel. Sie treten tonal isoliert auf. Im Gegensatz wirken diese Klänge stark dissonant und – auch wenn sie zum Teil „tonal“ aufgebaut werden – durch das Hineinfügen von Nebennoten und Harmoniefremdtönen verdreht und verzerrt. Diese harmonische Mehrdeutigkeit wird durch die Bassstimme verstärkt, welche mit ihrer eigenen neuen Gegenstimme synkopisch zu diesen Klängen hinzugefügt wird.

Wo die komplexen polyphonen Stellen mit der Zwölftonreihe kurz unterbrochen werden, können neue klangliche Konstellationen lang ausgehalten werden:

T. 723-724-: ein übermäßiger C-Dreiklang; ein a-Moll2 und ein übermäßiger G-Dreiklang.

T. 746-747; T. 756-757: Sekundenklänge.

T. 765-767: Quartensklänge und Akkorde mit Nebennoten.

T. 769-772: Quinten-, Quartens- und Terzenakkorde.

Mit der Reprise der *Lauda I* werden die H-Dur-Dreiklänge in Grundstellung die chromatische und nicht tonale Zwölftonmelodie begleiten.

Der Gesang

Unterschiedliche Arten des Sprech-Vortrages sind in dieser Szene vorhanden und dienen zu ihrer „realistischen“ Darstellung: man „singt“, um seine eigenen Gefühle zu äussern; man deklamiert „*senza timbro*“ (‘ohne Klangfarbe’, siehe Par.VdN, Vorwort), wenn man gefühllos und hoffnungslos ist, oder einfach wenn man ohne persönlichen Einbezug handelt (bzw. wenn man ihn nicht zeigen möchte). Das Singen gehört zum Menschen, das Deklamieren „*senza timbro*“ kann das Verlassen einer menschlichen Existenz symbolisieren. Das geschieht dem Piloten Fabien am Ende dieser Szene: „*non ho più essenza*“. *Essenza* bedeutet auf Italienisch sowohl ‚Benzin‘ als auch die ‚Stofflosigkeit‘ oder das ‚(menschliche) Wesen‘. Fabien hat

sowohl kein Benzin als auch keine menschliche Substanz mehr. Er hat eine neue geistige Dimension erreicht, im Moment in dem er die Erde verlassen hat („*unter mir ... alles verschwunden...*“ T. 829-830) und ins Licht der Sterne hinein geflogen ist („*Alles wird heller und heller: meine Hände, meine Kleider, meine Flügel!*“ T. 818-821). Die rhythmische Deklamation von Fabien hat keine Melodie, da Fabien sein irdisches Wesen (ital. *‚Essenza‘*) verloren hat. Vorher hatte eine unbekannte Stimme (die *Voce*) die geistliche Melodie der *Lauda I* ohne Text (eine Vokalisation auf „*Ah...*“) übernommen, um Fabien in seinen letzten Lebenskampf zu begleiten. Dieser „Gesang ohne Worte“ führt an jener Stelle zu einer neuen psychologischen und geistigen Dimension: er ist sowohl rhythmisch als auch melodisch sehr differenziert. Seine Motive sind in einer ausgedehnten Syntax verarbeitet. Der Gesang besteht zuerst aus einer Zwölftonmelodie (T. 806 „*pp semplice ma con profonda espressione*“), dann aus einer modalen, hauptsächlich diatonischen Melodie (T. 813-820, „*pp soave*“¹²¹: „*Ave Maria*“ in der *Lauda*¹²²), dann wieder aus einer stark chromatischen Gesangslinie, welche neue Gestalten der Zwölftonreihe enthält. Eine entsprechende Stelle findet man im Roman Saint-Exupérys,

„*Seule relie encore Fabien au monde une onde musicale, une modulation mineure. Pas une plainte. Pas un cri. Mais le son le plus pur qu'ait jamais formé le désespoir.*“
(Saint-Exupéry, 1931, Kap. XVIII)

obwohl man von einer „*modulation in mineur*“ (‚von einer Moll-Modulation‘ oder ‚Moll-Melodie‘) nur in den T. 813-820 (äolisch in *h*-Moll) sprechen kann. Zu betonen ist hingegen der Satz *‚der reinste Klang, den die Verzweiflung jemals erregt hat‘*, welcher wahrscheinlich am besten die Musik Luigi Dallapiccolas beschreibt: ein „reiner“ Klang sollte weder Schwebungen noch Dissonanzen enthalten, dagegen sollte die „Musik der Verzweiflung“ ihren schmerzreichen Inhalt ausdrücken. In einem solchen dramatischen Kontext werden diese scheinbar gegensätzlichen Konzepte vereinigt.

Anders geschieht es mit dem Gesang, wenn dieser in Verbindung mit einem Text erscheint; er kann sowohl in seiner syntaktischen Form als auch in seiner melodischen und rhythmischen Struktur sehr differenziert sein: man geht von stark

¹²¹ Das Wort „*soave*“ ist auf deutsch schwierig zu übersetzen: es bedeutet gleichzeitig „ruhig“, „heiter“, „angenehm“.

¹²² An dieser Stelle ändert sich auch der Rhythmus. Dasselbe rhythmische und melodische Motiv wird dreimal gleich wiederholt, während in der Orchestereinlage der strenge Kanon der T. 9-16 gespielt wird (siehe Anhang 4 zu Kap. 7.3). Sowohl die Kadenzen des Kanons als auch die Gesangsmelodie sind äolisch mit *Finalis h* (die Vorzeichen *fis-cis* sind immer vorhanden, und die Kadenzen sind frei in *D-Dur/h-Moll* äolisch komponiert). Die Harmonik ist aber zum Teil auch frei tonal (in *D-Dur*) und zum Teil stark dissonant.

chromatischen zu diatonischen Motiven bis zu Ganztonschritten über; von Dreiton-Motiven zu strukturierten Melodien; von rhythmisch freien, mit dem Wort eng verbundenen Motiven zu melodisch neuen und *arioso* Gesangsmelodien. Tonale Elemente im Gesang treten zeitweise ein, ohne dass lange tonale Melodien sich entfalten können. Folgende Beispiele können diese melodische Differenzierung besser erläutern:

- Rivière: „*O wie viel Lebensglück kann man zerstören*“. Im Gesang erklingt eine zweitaktige absteigende chromatische Melodie.
- Rivière: „*Versuchen Sie eine Verbindung mit Fabien*“. Tonwiederholungen (*d*) im Gesang und eine abwärts fallende übermäßige Quarte in Verbindung mit dem Wort „Fabien“. Häufig wird das „sich in Verbindung setzen“ (alles was mit der Technologie zu tun hat) durch rhythmische regelmäßige Tonwiederholungen gekennzeichnet (T. 759-760).
- T. 732 Der Funker: „*Fabien gibt Antwort*“; Fabien: „*Sagt mir doch irgendetwas!*“. Beide Personen singen ähnliche Motive. Diese bilden eine zuerst aufwärts steigende dann abwärts fallende Tonleiter aus Ganztonschritten von *e* aus (*e-fis-gis-h-cis-dis-eis*). Fabien reagiert auf den Funker, indem er mit einem ähnlichen Motiv aus Ganztonschritten antwortet.
- Bestimmte Intervalle können mehrmals im gleichen Motiv auftreten (vor allem die reinen Quinten T. 729 und die reinen und übermäßigen Quartan T. 741-743).

Es ist auch sehr schwierig in den langen *Ariosos* ähnliche oder symmetrische Motive zu finden. Die stark dissonante Orchesteranlage ermöglicht keine tonalen Anhaltspunkte, so dass die melodische, harmonische und formale Struktur des Gesanges und der Musik kaum zu erkennen ist. Sie ist im Gesang frei und vor allem dem Wort und dem Text untergeordnet. Erst mit der *Reprise* der *Lauda I* wird die melodische und harmonische Beziehung zwischen dem Gesang und dem Orchester deutlich und folgt teilweise tonalen Gesetzmäßigkeiten:

- (*Finale* ab T. 805) im Orchester erklingt ein H-Dur-Dreiklang gleichzeitig mit dem Motiv des Gesangs zuerst aus *es-cis* (= *dis-h*), dann aus *gis-dis-h*. Dazu tritt aber die Zwölftonmelodie der *Lauda I*.
- (ab T. 813) im Orchester ist die Stelle modal. Auch im Gesang ist die Melodie modal. Dazu wieder tritt die Melodie der *Lauda I*, welche nicht mehr aus der Zwölftonreihe sondern aus äolischen *h*-Moll- und D-Dur-Motiven besteht.

Ab T. 823 (Rivière: „*das ist das Ende*“) wird die Zwölftonreihe wieder verwendet und verarbeitet; die Stimme von Fabien verliert ihre Klangfarbe (ein *Declamato* „*senza timbro*“) und verklingt mit den Worten „*non abbiamo più essenza*“.

Anhänge zu Kap. 7.3.5 Scena V

- Anhang 20 *Volo di notte*, Form der Scena V: *Corale, Variazioni, Finale*.
- Anhang 21 *Volo di notte*, T. 805-841: Scena V, Scena I und die *Lauda I*.

Anhang 20 zu Kap. 7.3 *Volo di notte*, Form der Scene V: *Corale, Variazioni, Finale*.

Takt	Teil (Text ¹²³)	Abschnitt (Gesang)	Periode	Phrase/ Motiv	Thema/ Soggetto	Lauda 124	Musik
695	V.X	V.XA Corale (-)	XA1	A1a: Versus 1	P.A. ¹²⁵ Das Zwölftonthe- ma der <i>Lauda I</i> wird in Grundgestalt ¹²⁶ gespielt und wird nicht transponiert. Rhythmisch aber wird es variiert.	(L)	3/2-Takt. Die Musik ist stark dissonant und nicht tonal. Der Choral mit dem P.A wird in regelmässigen halben Noten vorgespielt und besteht aus einem homophonen vierstimmigen Satz mit P.A in Grundgestalt in der Oberstimme. Dazu tritt im Bass eine synkopierte neue Stimme ein.
700	Rivière: „O wie viel Lebensglück kann man zerstören...“	Stark chromatische abwärts steigende Gesangsmelodie		A1b: „Recitativo (quasi tra parentesi)“		---	Ein lang gehaltener Fis-Dur- Sept(non)akkord (die Septime ist gross) in Grundstellung löst sich auf einem verminderten Septakkord in Umkehrung auf: Fis-Dur7: e-verm. 5/6-Akkord
704		(-)	XA2	A2a: Versus 2	P. A in Krebsgestalt	(L)	Ein homophoner vierstimmiger Satz mit P.A in Krebsgestalt in den mittleren Stimmen. Dazu tritt in einer höheren Lage eine synkopierte neue Stimme in regelmässigen doppelpunktierten Viertelnoten ein. Melodisch besteht sie aus aufsteigenden Terzen.
709	Rivière: „Versuchen Sie eine Verbindung mit Fabien“	Tonwiederholungen im Gesang. „Fabien“= absteigendes Tritonus		A2b: „Recit.“		---	Eine lang gehaltene Oktave E-E1 im Bass.
713		(-)	XA3	A3a: Versus 3	P.A zuerst in Umkehrung* ¹²⁷ , dann in Krebumkehrung*	(L)	Ein homophoner fünfstimmiger Satz mit P.A in Umkehrung* in der Oberstimme. Im Bass klingt ein synkopisches Motiv. Darauf folgt eine Krebumkehrung mit <i>diminuizione</i> der Notenwerte, welche zum <i>accelerando</i> des Themas führt. Ein doppelter Taktstrich vor T. 718.

¹²³ L.NF 1952

¹²⁴ (L) = musikalisches Material aus der Lauda ist vorhanden, wird aber neu bearbeitet. - - - = die Lauda wird nicht benutzt.

¹²⁵ P= Preludio P.A= das Zwölftonthe-
ma des *Preludio*, T. 2-9. In der *Lauda I* wird es gesungen („*Altissima luce*“). Siehe Anhang I zu Kap. 7.3: *Form der Scene I*.

¹²⁶ Das Zwölftonthe-
ma der *Lauda I* kann in dieser Szene V rhythmisch variiert werden. Seine ursprüngliche Taktart (der 4/2-Takt in der Szene I, T. 2-9) wird vom 3/2-Takt ersetzt. In diesen ersten Takten der Szene V wird es nicht transponiert. Sollte es transponiert werden, wird es mit einem * bezeichnet.

¹²⁷ -* = die Zwölftonmelodie wird transponiert.

S.2, Anhang 20 zu Kap. 7.3 *Volo di notte*, Form der Scena 5: *Corale, Variazioni, Finale*.

Takt	Teil (Text ¹²⁸)	Abschnitt (Gesang)	Periode	Motiv	Thema/ Soggetto	Phrase/ Motiv	Lauda ¹²⁹	Musik
718	Der Funker informiert, dass überall ein Orkan gemeldet wird.	V.XB Variazioni In der Gesangsmelodie wechseln chromatische Motive und Motive aus Ganztonschritten einander ab.	Var. I = XB1	b IIYc3	P.A in Grund- und in Krebsgestalt.	-b = Rhythmisches Motiv aus Halben und Viertelnoten. Es charakterisiert die Variation der ersten zwei Takte des Zwölftonthemas -IIYc3= <i>Harfen</i> -Motiv aus Szene III, T. 239.	(L)	P.A wird zuerst in Grundgestalt dann in Krebsgestalt im Bass rhythmisch variiert. Es werden jetzt nicht nur halben Noten sondern auch Viertelnoten benutzt. Lang gehaltene Sekunden begleiten das Thema. Die Musik bleibt stark dissonant und nicht tonal. Auch der 3/2-Takt wird beibehalten. Ein doppelter Taktstrich vor T. 728
728	Der Funker: „ <i>Fabien gibt Antwort...</i> “ Der Funker (=Fabien): „ <i>Sagt mir doch irgend etwas!</i> “	Gesangsmelodie aus einem zuerst aufsteigenden, dann absteigenden Motiv in Ganztonschritten	Var. 2 = XB2	b IIYc3 b1	P.A gleichzeitig in Grund-* ¹³⁰ und in Umkehrungs-gestalt*. Dann in Krebs*- und Krebsumkehrungs-gestalt*	b1= Rhythmisches Motiv aus Triolen.	(L)	Die Bassstimme oktaviert zuerst die Umkehrung, dann die Krebsumkehrung des P.A; gleichzeitig in der Oberstimme wird das P.A zuerst in Grundstellung dann in Krebsgestalt gespielt. Die Themen werden rhythmisch variiert und transponiert. Ein doppelter Taktstrich vor T. 738
738	Fabien (=Funker): „ <i>Ich werde jeden Ratschlag befolgen. Wenn ihr mir sagt, ich soll mich um mich selbst drehn, so werde ich es tun...</i> “ Ihr auf der Erde, lasst mich nicht <u>im Stich!</u> “ (abwärts steigende grosse Sexte).	Im Gesang sind vor allem melodische Ganztonschritte vorhanden. In der Gesangsmelodie werden zuerst Terzenschritte, dann reine oder übermäßige Quartenschritte benutzt; Ein in B-Dur aufwärts steigendes Motiv.	Var. III = XB3	b b1 b2 IIYc3+ IIYb1	P.A in Umkehrung* und in Krebs-umkehrung* im Bass. Gleichzeitig P.A in Grundgestalt* und in Krebsgestalt*.	b2= Rhythmisches Motiv aus synkopischen Achtel- und Viertelnoten. IIYb1= „Eis-Motiv“ aus der Szene II.	(L)	Ein sehr komplexer imitatorischer kontrapunktischer Satz. Im Bass wird das Zwölftonthema zuerst in Umkehrung, dann in Krebsumkehrung gespielt: sein melodischer Verlauf ruht auf regelmäßigen halben Noten. Dazu treten imitatorisch zwei Stimmen mit dem Zwölftonthema zuerst in Grundgestalt dann in Krebsgestalt ein; die erste Stimme transponiert das Thema eine große Sekunde aufwärts, die zweite Stimme dagegen eine große Sekunde abwärts. Die zweite Stimme beginnt eine halbe Note nach der ersten. Das Zwölftonthema wird immer rhythmisch variiert und transponiert. Ein doppelter Taktstrich vor T. 748

¹²⁸ L.NF 1952¹²⁹ (L) = musikalisches Material aus der Lauda ist vorhanden, wird aber neu bearbeitet.¹³⁰ * = die Zwölftonmelodie wird transponiert.

S. 3, Anhang 20 zu Kap. 7.3 *Volo di notte*, Form der Scena 5: *Corale, Variazioni, Finale*.

Takt	Teil (Text)	Abschnitt (Gesang)	Periode	Motiv	Thema/ Soggetto	Phrase/ Motiv	Lauda 131	Musik
748	<u>Fabien (=Der Funker)</u> : „Wo ist der Himmel klar?“ ... „Ich kann die Grenze des Himmels nicht mehr von der jenen der Erde unterscheiden“ „Nein! Es kann nicht möglich sein, dass ihr mich jetzt ver-	Im Gesang sind vor allem melodische Ganztonschritte vorhanden Chromatische und diatonische Melodie im Gesang. Im Gesang sind vor allem melodische Ganztonschritte vorhanden	Var. IV =XB4	b4	P.A. gleichzeitig in Grundgestalt* ¹³² (in den Fagotten und Celli) und in Umkehrung* (Klarinetten und Bratschen)	b4: ein neues Thema in der Soloflöte. Rhythmisch und melodisch sehr differenziert	(L)	Hauptmelodie in der Soloflöte: sie ist sowohl rhythmisch als auch melodisch sehr differenziert. P.A. in Grundstellung und in Umkehrung gleichzeitig in den anderen Instrumenten. P.A. erklingt in regelmässigen halben Noten und wird transponiert.
752				II ¹³³ .Y.d1 b3= III.CM IIYb1	P.A. in Krebs-Umkehrung in den B-Klarinetten. Regelmäßige halbe Noten. -II.Yd1= „Hörner-Motiv“ aus der II Szene. -b3: Motiv aus synkopischen Triolen in Viertelnoten und harmonisch aus Quinten und Quarten. -III. CM= lange aufwärts und abwärts steigende Motive („vento“) aus der Szene III -IIYb1= „Eis-Motiv“ aus der Szene II.	(L)	In der oberen Stimme, in synkopischen Oktaven, wird das „Hörner-Motiv“ aus der Szene II (= <i>situazione pericolosa</i>) gespielt. Das b3 wird zuerst gespielt, dann in einer ununterbrochene Folge von nicht synkopischen Triolen in Viertelnoten entwickelt. Das gleiche geschieht mit absteigenden Oktaven. Dazu tritt das P.A in Krebsumkehrung in regelmäßigen halben Noten ein, welches in einem mehrstimmigen homophonen Satz gespielt wird ¹³⁴ .	
756							---	Sekunden in synkopischen Motiven aus Achtel- und Viertelnoten= T.31-34 Scena I. Ein doppelter Taktstrich vor T. 758
758	-lassen wollt!“. „Ich kann schon kaum mehr senden! ...“	Im Gesang sind Tonwiederholungen (vor allem das h) vorhanden. T. 765: „frana“ (der Erdsturz) wird mit dem Bach-Motiv gesungen.	Var. V = XB5	II.Yd	T.758-559: Umkehrung* T.760-761: Umkehrung* + Grundgestalt *; T. 762-765:Grundgestalt* im Bass; Grundgestalt wird imitatorisch in vielen Stimmen gespielt.	II.Yd Rhythmisches Motiv aus Achteln und Sechzehnteln	(L)	=Scena II, II. YD1. Auf dieser rhythmischen Anlage werden die imitatorischen und kontrapunktischen Motive aus den verschiedenen Gestalten des P.A. eingesetzt.
766	„Nein! ihr dürft mich jetzt nicht ver-	Diatonische Gesangs-Melodie von g zu f (keine Vorzeichen: Tritonus h-f)		II.Yd2 II.Yd1		II. Yd2= synkopische Tanzrhythmen. II.Yd1= „Hörner-Motiv“ aus der II Szene.	---	= Scena II; II. YD2. Ein doppelter Taktstrich vor T. 769

¹³¹ (L) = musikalisches Material aus der Lauda ist vorhanden, wird aber neu bearbeitet.- - - = die Lauda wird nicht benutzt.¹³² - * = die Zwölftonmelodie wird transponiert.¹³³ II = Szene II, I= Szene I. Siehe Anhänge 1 und 10 zu Kap. 7.3: *Form der Scena I* und *Form der Scena II*)¹³⁴ Es werden auch Motive aus der transponierten Krebumkehrung- und Krebsgestalt der Zwölftonreihe benutzt.

S. 4, Anhang 20 zu Kap. 7.3 *Volo di notte*, Form der Scena 5: *Corale, Variazioni, Finale*.

Takt	Teil (Text ¹³⁵)	Abschnitt (Gesang)	Periode/ Phrase	Motiv	Thema/ Soggetto	Phrase/ Motiv	Lauda ¹³⁶	Musik
769	-lassen!". „Ich fliege in 500 m Höhe" Rivière: „Das ist die gleiche Höhe wie die Hügel!"	„ Quasi cadenza " Fabien: rhythmische Deklamation		(aus dem II. YB1)	P.A in Grundgestalt* ¹³⁷ in der Solo- Klarinette.	II.Yb1= „Eis- Motiv" aus er Szene II	(L)	= T. 220-226 Szene II Lang gehaltene Quintenklänge im Bass, Quartenklänge in der mittleren Lage und Terzenklänge in der hohen Lage.
774/ 775	Rivière: „Gleich wird die Masse der Erde, plötzlich entfesselt und aus ihrer Verbindung gerissen, um ihn zu tanzen beginnen, und ihn wie toll um-	Lange und dramatische Gesangs- Melodie mit großen melodischen Intervallen. Rhythmisch und melodisch wird sie mehr strukturiert.	Var. VI = XB6	- b4 - Bach – Motiv	P.A in Grundgestalt in regelmäßigen halben Noten	- b4: <i>Ostinato</i> - Motiv im Bass. Triolen - Bach-Motiv synkopisch zu dem P.A und metrisch verschoben (ein 4/2-Takt statt ein 3/2-Takt)	(L)	Im Vordergrund tritt das Zwölftonthema in Grundstellung auf einen dissonanten homophonen Satz in regelmäßigen halben Noten. Dazu wird synkopisch in der oberen Stimme das <i>Bach</i> -Motiv gespielt. Im Bass spielen Pauken, Kontrabässe und Klavier ein neues <i>Ostinato</i> -Motiv (c1) aus Achteln in Triolen. Eine melodische aufwärts steigende chromatische Fortschreitung (<i>progressione</i>) dieses Motivs endet im T.778.
779	-schwanken! Immer toller und immer verrückter ihn umzutanzten, immer schneller und immer enger. Alarmieren Sie ihn!"			b4	P.A in Krebstgestalt in regelmäßigen halben Noten		(L)	Jetzt wird P.A in Krebstgestalt gespielt und von melodischen abwärts steigenden Variationen des Motivs c1 begleitet. Die Achteln in Triolen werden hartnäckig beibehalten. Das <i>Bach</i> -Motiv ist nicht mehr vorhanden.
783	---	---		b4	P.A in Grundgestalt* wird in vielen Stimmen imitiert und immer wieder transponiert: die P.A wird von <i>ges, as, b und c</i> aus gespielt		(L)	Ein sehr komplexer imitatorischer Satz in Triolen. P.A in Grundgestalt wird in den Stimmen imitiert und immer wieder transponiert: - Fag. + Celli von ges aus; - Bassklar(+Tenorsax+Hörner+Bratschen) von as aus; - Altsax. + Viol. II: von b aus; - Viol. I + Engl. Horn von c aus. Die vier Anfangstöne des immer wieder transponierten Themas bilden ein aufsteigendes Tetrachord. Ein doppelter Taktstrich vor T. 785

¹³⁵ L.NF 1952¹³⁶ (L) = musikalisches Material aus der Lauda ist vorhanden, wird aber neu bearbeitet.¹³⁷ - * = die Zwölftonmelodie wird transponiert.

S.5, Anhang 20 zu Kap. 7.3 Volo di notte, Form der Scena 5: Corale, Variazioni, Finale.

Takt	Teil (Text ¹³⁸)	Abschnitt (Gesang)	Periode	Motiv	Thema/ Soggetto	Phrase/Motiv	Lauda 139	Musik
785	--- T.788 Fabien: „Ich werde landen,	--- Im Gesang: kleine melodische Schritte und Tonwiederholungen (d)	Var. VII =XB7	-b5 - Bach -Motiv	P.A in Umkehrung*	b5 <i>Ostinato</i> in synkopischen Sechzehntel- noten statt Triolen	(L)	Wie XC1, T.774-778, P.A ist aber in Umkehrung und das <i>Ostinato</i> -Motiv besteht aus synkopischen Sechzehntelnoten.
789	und wenn ich dabei zu Bruch gehe.! Meine letzte Rakete werde ich abfeuern“	Im Kontrast zu dem „zu Bruch gehe“: eine abfallende Oktave. Es folgt ein abwärts steigendes Motiv in B- Dur.		b4	P.A in Grundstellung* wird in vielen Stimmen imitiert	b4 <i>Ostinato</i> in Triolen	(L)	Wie XC1, T. 783-784. P.A in Grundstellung* von e, ges, as und b aus, wird in vielen Stimmen imitiert.
791	---	---		b5	P.A in Krebs- Umkehrung*	b5 in synko- pischen Sechzehntel- noten	(L)	Wie XC1, T. 785-789. Rhythmische und melodische Intensivierung durch lange chromatische Motive aus Sechzehntelnoten.
795	Fabien: „Ich sehe das Meer!“ Rivière: „Verloren!“	Fabien: absteigende kleine Septime; Rivière: absteigendes <i>Tritonus</i>			Die Kopfmotive des P.A in Krebs- und in Grundgestalt	- BACH-Motiv	(L)	Lang gehaltene dissonante Klänge im Orchester (<i>cis-dis</i> in Oktavenabstand). Es werden nur einmal die Kopfmotive des P.A in vier Sechzehntelnoten gespielt. Ein doppelter Taktstrich vor T. 798
798	--- T.800 Fabien: „Wo ist das Land? Ich fühle kaum meine Hände. Ich kann das Steuer kaum noch halten.“	Im Gesang: - kleine absteigende Septime; - aufwärts steigende Ganztonschritte; - abwärts steigende Melodie aus Sekunden- und Terzschriften	Var. VIII =XB8	IIYb1	P.A in Grundstellung, von a aus oder transponiert; in Grund- und Krebstgestalt* in einem vierstimmigen imitatorischen Satz. -IIYb1= „Eis- Motiv“ aus der Szene II.	- BACH-Motiv	(L)	Kurze rhythmische Motive aus Sechzehntelnoten treten als Kontrapunkt zum Zwölftonthema ein. Dieses erscheint immer in Sechzehntelnoten in allen Gestalten, kann allein auftreten, oder in allen Stimmen in verschiedenen Gestalten imitiert werden. Das Thema wird immer wieder transponiert. Lang gehaltene Quartenkänge im Klavier und in den Streichern bereiten die Reprise der Orchestereinleitung (= <i>Lauda I</i>) vor, welche am Anfang der Oper vor der Szene I auftritt. Ein doppelter Taktstrich vor T. 805

¹³⁸ L. NF 1952¹³⁹ (L) = musikalisches Material aus der Lauda ist vorhanden, wird aber neu bearbeitet.

* = die Zwölftonmelodie wird transponiert.

S.6, Anhang 20 zu Kap. 7.3 *Volo di notte*, Form der Scena 5: *Corale, Variazioni, Finale*.

Takt	Teil (Text)	Abschnitt (Gesang)	Periode	Motiv	Thema/ Soggetto	Phrase/ Motiv	Lauda ¹⁴⁰	Musik
805	Der Funker (= der Pilot Fabien), Rivière und eine Stimme (die Voce). Fabien: „Wir haben kein Benzin mehr“	Finale: „Tempo come al principio dell’Opera“. Alle Gestalten deklamieren und singen neue Gesangsmelodien, welche in der Scena I nicht vorhanden sind. Diese enthalten kurze diatonische Motive mit Sekunden- und Terzenschritten und Tonwiederholungen. Zuerst entwickelt sich die Deklamation in der vorgezeichneten Tonhöhe, dann wird sie nur rhythmisch notiert. Die Voce intoniert gleichzeitig die Gesangsmelodie der <i>Lauda I</i> (T.813-820).	P.A				<i>Lauda I</i> T. 1-8	= Scena I. T. 1-8 . Die Gesangsmelodie der <i>Lauda I</i> wurde in dieser Szene von einer Solo-Geige gespielt.
813			P.A1				<i>Lauda I</i> T. 30-39	= Scena I. T. 9-18. Die Gesangsmelodie der <i>Lauda I</i> wurde in dieser Szene weggelassen.
823			I.XA				---	= Scena I, T. 19-30. Die Umkehrung der Zwölftonmelodie der <i>Lauda I</i> wird in dieser Szene von der Voce gesungen; in der Szene I wurde sie von einem Solocello gespielt. Ab T.828 wird die Zwölftonmelodie der <i>Lauda I</i> transponiert und in Grundstellung von einem Solocello gespielt.
835			I.XA1				---	= Scena I, T. 31-34. Man erkennt die musikalische Struktur dieser Szene, obwohl nur einige musikalischen Elemente vorhanden sind.

T. 842 SCENA VI¹⁴⁰ (L) = musikalisches Material aus der *Lauda* ist vorhanden, wird aber neu bearbeitet.

* = die Zwölftonmelodie wird transponiert.

Anhang 21 zu Kap. 7.3

Scena V, T. 805-841: *scena V, scena I* und die *Lauda I*

Scena V Takt	Scena V Musik	Scena V Libretto	Laudi Text	Laudi Takt	Scena
805-812	Der Funker(= der Pilot Fabien) singt eine neue Gesangsmelodie. Neue „hellere“ Orchestrierung mit Flöten, Celesta und Harfe I	Der Pilot Fabien: „ <i>Ich sehe die Sterne! Jetzt kann ich nicht mehr hinuntergehn, ich muss hinaufsteigen</i> “ ¹⁴¹	-	<i>Lauda I</i> T. 1-8	Scena I T. 1-8
	Gleichzeitig mit dem Funker singt eine Stimme (Voce) die Gesangsmelodie der <i>Lauda I</i> . In der Scena I wurde diese von einer Solo-Geige gespielt.	Voce: „A-“	<i>Altissima luce con grande splendore, In voi dolze amore, aggia consolanza.</i>		
813-822	Die Voce singt die Gesangsmelodie der <i>Lauda I</i> weiter. In der entsprechenden Stelle der Scena I war diese weggelassen worden.	Voce: „- a -“	<i>Ave Maria de grazia piena, Tu sei la via ch’a vita ne mena</i>	<i>Lauda I</i> T. 9-19	Scena I T. 9-18
	Gleichzeitig singt mit dem Funker (= der Pilot Fabien) eine neue Gesangsmelodie.	Der Pilot Fabien: „ <i>Alles wird heller und heller: meine Hände, meine Flügel!</i> “ ¹⁴²	-		
823-834	Neue <i>Glissandi</i> in den Streichern. Die Voce singt die Umkehrung des Zwölftonthemas der <i>Lauda I</i> . In der Scena I wird diese von einem Solocello gespielt.	Voce: „ <i>a bocca chiusa</i> “	-	---	Scena 1 T. 19-30
	Gleichzeitig singen Rivière und Fabien neue Gesangsmelodien. Diese sind in der Scena I nicht vorhanden.	Rivière: ¹⁴³ „ <i>Das ist das Ende. Und er versteht noch zu lächeln!..</i> “ Der Pilot Fabien: „ <i>Wie herrlich... unter mir...alles verschwunden...</i> “	-	---	
835-841	Man erkennt die musikalische Struktur der Scena I, obwohl nur eigene musikalische Elemente vorhanden sind.	Der Pilot Fabien: ¹⁴⁴ „(Wir haben) kein Benzin mehr (ein <i>Declamato</i> , in dem nur die rhythmischen Werte notiert werden)	-	---	Scena I T. 31-34

T. 842: SCENA V

¹⁴¹ L.NF 1952. Das deutsche Libretto entspricht nicht dem italienischen: „*Scorgo le stelle. A costo di non poter ridiscendere voglio raggiungerle*“ (= „*Ich sehe die Sterne. Auf die Gefahr hin, dass ich nicht mehr zurück kommen kann, will ich die Sterne erreichen*“)

¹⁴² L.NF 1952. „*Tutto si fa luminoso, le mie mani, le mie vesti, le mie ali!*“.

¹⁴³ L.NF1952. Rivière: „*È la fine. Ma sa ancora sorridere!...*“. Der Pilot Fabien: „*Troppo bello... Sotto di me ... tutto è chiuso ...*“

¹⁴⁴ L.NF1952. „*Non abbiamo... più essenza...*“

(A. Ciocca-Rossi)

7.3.6 Scena VI. Der Epilog.

„Et Rivière, à pas lents, retourne à son travail, parmi les secrétaires que courbe son regard dur. Rivière-le-Grand, Rivière-le-Victorieux, qui porte sa lourde victoire. FIN» (Exupéry, 1931, S. 182).

Das Flugzeug aus Asuncion ist in Sicht. Der Chor und die Beamten nehmen musikalisch mit lang gehaltenen dissonanten Klängen in *fortissimo* an seiner glücklichen Landung teil (T. 845-868, XA. Siehe Anhang 22, 23 und 24 zu Kap. 7.3, „Volo di notte“, *Form der Scena VI* und Notenbeispiele). Eine ähnliche Situation war schon am Anfang der Szene II vorhanden, aber diese war mit anderem musikalischen Material (*aus der Lauda II*) aufgebaut. Die Szene VI geht mit den Angestellten und der Masse der Arbeiter (dem Chor) weiter. Diese erfahren, dass die Maschine aus Patagonien mit dem Piloten Fabien ins Meer abgestürzt ist (T. 869-878, XB). Die vier Beamten und der Chor reagieren heftig und stark gegen Rivière, da er dafür verantwortlich ist. Dieses Mal wird das melodische Material der Szene II (die Chormelodie in den T. 115-122) teilweise benutzt (T. 879-926, XC, XD1-XD5). Trotz der negativen Reaktion der Angestellten, befiehlt Rivière den Abflug der Maschine nach Europa: auf diese Weise nimmt er die Kontrolle der Situation und der Masse seiner Arbeiter und Angestellten wieder auf (T. 927-932, XD6). In dem darauf folgenden *INNO* (T. 933-975, YA) erklärt zuerst Rivière die Gründe seiner Entscheidung, dann setzt der Chor wieder ein, in dem er feierlich (*solennemente*) den Namen von Rivière ausruft (in der Chormelodie wird das Motiv II.Xa aus der Szene II, T. 115-122, der *Lauda II* benutzt). Vor dem Abschluss dieses Abschnitts (T. 971-975, P.A. siehe Anhang 1 zu Kap. 7.3, *Volo di notte: Form des Preludio und der Scena I*) erklingt im Orchester das Zwölftonthema des *Preludio* (T. 1-9, P.A), aus der *Lauda I* „*Altissima luce*“. Die roten Lampen auf dem Flugfeld werden ausgelöscht und Rivière geht zurück ins Büro: der Inno wird unterbrochen und im Orchester wird der Kanon I der Szene I (T. 39-47, P.A1) wieder aufgenommen (T. 976-887, P.A1). Ab T. 988/89 erinnert sich Rivière an die Worte Frau Fabiens in der Szene IV (T. 670-675): „*Der große Rivière, der Sieger Rivière ...einsam mit den schweren Ketten seiner hart erkämpften Siege*“. Diese werden von ihm geflüstert, während das Zwölftonthema des *Preludio* („*Altissima luce*“) zum letzten Mal von einer Solo-Geige gespielt wird (T. 988-995= T. 1-8, P.A). Trotz des Zwölftonthemas endet das Werk harmonisch mit tonalen Klängen: zuerst mit einem H-Dur-Dreiklang, dann mit dissonanten gis-Moll-Nonakkorden, welche zu einem E-Dur-Nonakkord und zu einem tonalen Schlussdreiklang führen: einem E-Dur-Akkord in Grundstellung und in enger Lage, welche in den Trompeten allein gespielt wird.

Die Szene VI stimmt mit den letzten Kapiteln des Romans von Saint-Exupéry - XXII und XXIII - überein, obwohl die Erzählung sowohl inhaltlich als auch formal anders aufgebaut wird: aus den knapp vier Seiten des Romans baut Dallapiccola die 156 Takte der Szene VI auf! Diese Erweiterung der Handlung wird vor allem durch die Hervorhebung der im Roman als Nebenfiguren betrachteten Angestellten und Arbeiter verursacht (von Dallapiccola werden sie auch als „Masse“ bezeichnet und als Chor im Werk dargestellt): in den Takten 879-926 wird der Chorteil mit der Einfügung eines zweiten Chors verstärkt. Im Roman werden die Gefühle und die Reaktionen der Beamten und Arbeiter nicht berücksichtigt, höchstens ab und zu knapp erwähnt¹⁴⁵: sie werden ausschließlich in der Ausübung ihrer praktischen Tätigkeiten beschrieben. Eine Erweiterung der Funktion dieser Nebenfiguren ist am Anfang der Szene III schon vorhanden und wird im entsprechenden Text dieser Dissertation besprochen.

Auch die Landung des Flugzeugs aus Asuncion wird im Roman kurz beschrieben, im Gegensatz dazu komponiert Dallapiccola dafür 25 Takte (T. 844-869) mit einem umfassenden Chorteil.

Zwei kontrastierende Aspekte sind am Schluss dieses Werkes zu betonen: das musikalische und das inhaltliche Vorhandensein von Elementen aus den anderen Szenen der Oper und die wahrscheinlich eher unerwartete Einfügung von neuen musikalischen Motiven und Formen. Daraus entsteht diese komplexe gegliederte Szene, deren Verständnis durch diesen Kontrast erschwert wird (siehe Anhang 22 zu Kap. 7.3, *Volo di notte: Form der Scena VI*). Durch die Beschreibung dieser Szene werde ich versuchen, eine mögliche dramaturgische Interpretation vorzuschlagen.

Fabien ist tot (Szene V). Für seinen Tod benutzt Dallapiccola vollständig die T. 1-31 dieses Werkes (das ganze *Preludio* und die Orchestereinleitung der Szene I = *Lauda I*): demzufolge befindet man sich am Ende der Szene V musikalisch und formal am Anfang der Oper. Vor der Szene VI erwartet man noch die Maschine aus Asuncion, und jene nach Europa ist bereit, abzufliegen: wird die letzte noch starten oder werden die Nachtflüge unterbrochen? Wer wird entscheiden? Rivière oder die

¹⁴⁵ Exupéry, 1931, Kap. XXI „*Les employés aux visages fermés veillaient encore, mais cette veille était inutile*“. Während die Angestellten und die Arbeiter nur kurz in diesem Kapitel XXI erwähnt sind, werden hingegen die Seelenzustände und die Gefühle von Robineau und Rivière detailliert beschrieben: man kann im Roman die komplexe Entwicklung ihrer Beziehung und ihrer psychologischen Reaktionen nachvollziehen. Im Teil X der Oper entfaltet sich eine ähnliche psychologische Situation zwischen Rivière und dem Chor, aber dieses Mal reagiert der Chor offen und stark, im Gegensatz zu Robineau, der im Roman schweigt.

Piloten, und zwar diejenigen, die ihr Leben aufs Spiel setzen müssen¹⁴⁶? Rivière oder die Angestellten mit den Arbeitern, nämlich diejenigen, die seine Befehle annehmen und ausführen müssen?

Szene VI. Der Teil X (T. 845-932).

Der Teil X dient zur Klärung dieser Situation: die Maschine aus Asuncion landet (XA), gleich nachher (XD6) startet dieselbe nach Europa. Im XA sollte die glückliche Landung der Maschine aus Asuncion vom Chor gefeiert werden, wie es in der Szene II für das Flugzeug des Piloten Pellerin schon geschah. Der Chor aber benutzt anfänglich nicht dieselbe fröhliche und feierliche Musik der *Lauda II* wie in der Szene II, sondern einen neuen Chorteil aus lang gehaltenen dissonanten Klängen. Eine Ausnahme bildet das Anfangsmotiv der Zwölftonmelodie P.A (*Preludio* T. 2-3 = *Lauda I* „*Altissima luce*“), welches von den vier Beamten mehrmals in XA für die Meldung der glücklichen Landung gesungen wird (T. 845/46; T. 852; T. 860: „*Ecco che atterra all’aereoscalo Sud!*“). Dieser Abschnitt führt zum XB (T. 869-878), der musikalisch zum Teil dem *Inno* entspricht (siehe T. 933-975), welcher aber sofort nach der tragischen Nachricht von Fabien unterbrochen wird. Man muss noch 55 Takte lang warten, bis endlich der *Inno*, zuerst mit einem neuen feierlichen Chorteil, dann mit dem Motiv II.Xb aus der Szene II (T. 958-965) erklingen kann. In diesen 55 Takten (T. 879-932, XC und XD) entwickelt sich durch den Chor die heftige Reaktion der Angestellten und der Arbeiter gegen Rivière und seine Nachtflüge, welche sich bis zum höchsten Niveau der musikalischen Gewalt im T. 926 entfaltet.¹⁴⁷ Plötzlich tritt Rivière in Hut und Mantel durch die Türe seines

¹⁴⁶ Exupéry, 1931, Kap. IX, XI und XXII. Dallapiccola stellt die Angst der Piloten vor dem Zyklon hauptsächlich in der Erzählung vom Piloten Pellerin in der Szene II ab T. 208 dar. Diese Angst ist ein in der Handlung vorhandenes Element, welches aber keinen direkten Einfluss auf den Epilog des Dramas haben wird: für Dallapiccola ist die Reaktion der Masse der Arbeiter und Angestellten (und die musikalische Benutzung des Chores) am wichtigsten. Anders geschieht es im Roman, da Rivière sich bewusst ist, wie gefährlich diese Angst für die Zukunft der Nachtflüge werden könnte. Deswegen lässt er im Kapitel IX seinen Flugzeugpiloten nach Europa berufen: „*Il ne faut pas que se courrier fasse inutilement demi-tour. Si je ne secoue pas mes hommes, la nuit toujours les inquiétera.*“ (Exupéry 1931, S. 90). Im Kapitel XI entwickelt sich die Auseinandersetzung zwischen Rivière und dem Piloten: er wird zuerst von seinem Direktor psychologisch erniedrigt, da er in seinem letzten Flug Angst vor dem Zyklon gezeigt hätte; dann wird Rivière auf seinen Stolz so einwirken, dass dieser Pilot auch nach dem Tod von Pilot Fabien dem Befehl von Rivière gehorchen wird (Kapitel XXII) und - ohne ihn zu bestreiten - nach Europa abfliegen wird: „[...] Cet imbécile de Rivière qui m’a...qui s’imagine que j’ai peur!“ (Exupéry 1931, S. 180).

¹⁴⁷ Dallapiccola, Par.VdN, T. 922-926. Der Chor: „*Non ci saranno più voli di Notte. Ah!. - fff – gridato*“.

Arbeitszimmers ins Büro: „*Il Corriere d'Europa parte tra cinque minuti. La via è tracciata. Non ci si ferma*“. Musikalisch wird es durch ein sofortiges *pianissimo* im Orchester betont, während der Chor schweigt (XD6). Das „Hörner-Motiv“ aus der Szene II (= *partenza pericolosa*) wird von den Hörnern zweimal gespielt, bevor der Teil Y mit dem *Inno* anfängt.

Der Teil Y: *Inno. Più lento. Molto solenne.*

In diesem *pianissimo, dolcissimo* und *armonioso* Klang mit zwei Harfen und Holzblasinstrumenten begründet Rivière in rhetorischem und emphatischem Ton seine Entscheidung, die Nachtflüge nicht zu unterbrechen. Hierfür werden zwei neue Motive melodisch und polyphon verarbeitet: das Motiv c1 mit *Arpeggi* und das Motiv e ab T. 941 (siehe Anhang 22 zu Kap. 7.3). Ab T. 952 (YA2) wird der Chor wieder eingefügt: er singt einfache konsonante Oktavklänge und dichtere dissonante Quartensklänge, welche seinen Ausruf „*Rivière!*“ musikalisch zweideutig machen. Ab T. 958 (YB2) wird die Huldigung kräftiger und musikalisch reicher: das Motiv II.Xb aus der Szene II (= *Lauda II „Allegrate in cortesia*“) wird vom Chor in der oberen Stimme gesungen und mit tonalen Klängen harmonisiert. Im höchsten Niveau dieses *Crescendo solenne* und beim Abflug des Flugzeuges nach Europa wird im Orchester das Zwölftonthema des *Preludio* (= *Lauda I „Altissima Luce*“) in den Violinen I, Oboen und Bratschen gespielt und in den Flöten und Violinen I transponiert und imitiert (T. 971-976).

Reprise der Szene I.

Ab T. 976, nach dem *Inno*, werden die T. 39-47 und die T. 57-64 der Szene I „krebsgängig“ wieder verwendet: zuerst wird der Kanon I (T. 39-47), dann die T. 57-64 (= *Preludio* T. 1-8) mit dem Zwölftonthema der *Lauda I* und dem H-Dur-Dreiklang in Grundstellung und in enger Lage gespielt. Als Abschluss dienen zwei neue Takte mit drei E-Dur-Dreiklängen in den Trompeten: die Oper hatte mit den H-Dur-Dreiklängen angefangen, endet nach komplexeren modalen, atonalen, nicht tonalen und zwölftonigen Klangstrukturen mit drei E-Dur-Dreiklängen in Grundstellung und in enger Lage.

Das dichte und komplexe Netz von Zitaten und Reprisen des musikalischen Materials aus den anderen Szenen endet mit den letzten geflüsterten Worten von

T. 926: szenische Anweisungen „*In questo punto, il più sonoro di tutta l'opera, il signor Rivière in mantello e cappello appare sulla porta che conduce dallo studio all'ufficio. La sua statura sembra ingigantita*“.

Rivière, welche in der Szene IV von Frau Fabien mit der Melodie aus der *Lauda III* gesungen wurden (T. 670-675).

Ein zusammenfassender Überblick von dem aus der anderen Szene (und aus den *Laudi*) in der Szene VI verwendeten musikalischen Materials zeigt, dass – während die Szene V mit den ersten 31 Takten der Oper endet – die Szene VI für seinen Schluss vollständig das gleiche Material, aber in einer komplexeren Form benutzt:

- musikalisch ist die Musik zum Teil schon verarbeitet und entspricht den T. 39-47 der Szene I und nicht dem Vorspiel;
- formal werden die musikalischen Abschnitte in einer anderen Folge („krebsartig“) verwendet. Da aber die T. 57-64 der Szene I den Takten 1-8 des *Preludio* entsprechen, kann man gleichzeitig von einer Reprise des *Preludio* sprechen. Zum dritten Mal befindet man sich musikalisch und formal am Anfang der Oper!

Allgemein kann man behaupten, dass in der Szene VI musikalisches Material aus allen anderen Szenen vorhanden ist. Von den Szenen I, II und IV ist schon gesprochen worden. Die musikalische Verbindung zur Szene V entsteht auch durch das Zwölftonthema des *Preludio* und der *Szene I* (= *Lauda I* „*Altissima luce*“), welches als Vorlage für den Choral und seine Variationen dient.

Scena V	T.805-835	Preludio + Scena I (T. 1-31)	= T. 1- 31 <i>Preludio + Scena I</i>	= Lauda I
	T. 835-844	--- (Übergangstakte)	---	---
Scena VI	T. 845-861	<i>Preludio</i> T. 2-3 (Anfangsmotiv des Zwölftonthemas) im Gesang	(P.A.)	(L1)
	T. 862-878	---	---	---
	T. 879-894	Das Motiv II.Xb aus der Szene II wird im Bass als <i>cantus firmus</i> verwendet	(II.Xb)	(L2)
	T. 895-896	Das Motiv II.Xb in Umkehrung wird von den vier Beamten gesungen („ <i>Non si faranno più voli di notte!</i> “)	(II.Xb*)	(L2)
		(Musikalische Elemente aus der Szene III, T. 350-356)	(Szene III *)	---
	T. 897-900	---	---	---
	T. 901-907	II. Yd1 „Hörner-Motiv“	II.Yd1	---
	T. 908-914	---	---	---
	T. 915-917	II.Xb	(II.Xb)	(L2)
	T. 918-921	---	---	---
	T. 922-926	II.Xb	(II.Xb)	(L2)
	T. 927-930	---	---	---
	T. 931-932	II.Yd1 „Hörner-Motiv“	II.Yd1	---
	T.938- 940	---	---	---
	T. 941-951	Tonale Dreiklänge in Grundstellung und in enger Lage T. 1-8	(Preludio)	(L1)
	T. 952-957	---	---	---
	T. 958-965	II.Xb	(II.Xb)	(L2)
	T. 966-971	Tonale Dreiklänge in Grundstellung und in enger Lage T. 1-8	(Preludio)	(L1)
	T. 971-975	P.A	(P.A)	(L1)
	T. 976-984	Kanon I, <i>Scena I</i> : T. 39-47	=Scena I, 39-47	= Lauda I*
	T. 985-997	--- (Übergangstakte)	---	---
	T. 988-995	Szene I, T. 57-64 = Preludio T. 1-8	= Scena I, 57-64	= Lauda I
		Szene IV: Zitat von Frau Fabien	(Scena IV)	(L3)
	996-1000	(<i>Preludio</i> T. 1)	(<i>Preludio</i> T. 1)	(L1)

Diese Abschnitte aus anderen Szenen werden vollständig wiederverwendet.

In diesen Takten werden nur einige musikalische Elemente aus anderen Szenen verarbeitet.

Die Szene VI und die Szene III.

Am Anfang der Szene III diskutieren die Beamten miteinander und äussern ihre kritischen Meinungen über Rivière und seine Nachtflüge. In der Szene VI ist die Situation ähnlich. Trotzdem gibt es keine direkten musikalischen Beziehungen zwischen diesen Szenen. Als Ausnahme können die T. 350-356 erwähnt werden, welche teilweise den T. 895-896 der Szene VI, sowohl im Orchester als auch im Gesang der Beamten, entsprechen. Wie in der Szene VI tritt das „Hörner-Motiv“ mehrmals in der Szene III auf (siehe Anhang 13 zu K. 7.3, *Volo di notte*, Form der Scena III) und wird in Verbindung mit anderen musikalischen Strukturen gebracht, welche Ähnlichkeiten zur Musik der Szene VI zeigen: zum Beispiel zu den „tonalen“ lang gehaltenen Septakkorden in Es-Dur und F-Dur mit Nebentönen, zu den Mischklängen und zu den synkopischen Oktaven im Bass; oder zu den Quartensklängen.

Die Szene VI und die drei *Laudi*.

Durch die Benutzung von melodischen und harmonischen Strukturen aus allen Szenen wird auch das musikalische Material der drei *Laudi* direkt oder indirekt nochmals zitiert.

Die Szene VI benutzt vor allem die *Lauda I* „*Altissima luce*“. Von der *Lauda II* wird ausschließlich aber intensiv ein Motiv des Gesanges in den T. 80-87 verarbeitet (das Motiv II.Xb, in den T. 115-122 der Szene II). Die *Lauda II* ist eine Weihnachtshymne: man feiert die Geburt des Jesuskinds. Das Motiv wird in der *Lauda* mit dem Text „*Allegrate in cortesia*“ („*Freuen Sie sich!*“) gesungen und hat eine positive Bedeutung. In dieser Szene dagegen kann dieses musikalisch sowohl in seiner ursprünglichen positiven als auch in einer neuen „negativen“ Bedeutung erscheinen. Das geschieht auch durch seine melodische Umkehrung in den T. 895-896, wenn die vier Beamten singen „*Non si faranno più voli di notte!*“. In den vorhergehenden T. 879-984 war dasselbe Motiv als *cantus firmus* im Bass benutzt worden. Der Chor hatte gerade die schlechte Nachricht von Fabien gehört und hatte begonnen, ohne den Text („*lontanissimo a bocca chiusa*“) zu singen. Das „positive“ Motiv der *Lauda II* ist noch vorhanden aber nur im Hintergrund: der Chor braucht seine Zeit, um sich darüber eine Meinung zu bilden! In Folge seiner negativen Einstellung gegen die Nachtflüge wird das Motiv nicht mehr benutzt. Die starke und negative Reaktion der Masse der Arbeiter und Angestellten wird musikalisch mit der polyphonen Verarbeitung des neuen Motivs d dargestellt. Wenn diese dramatische Steigerung ihr höchstes Niveau erreicht, tritt das Motiv II.Xb plötzlich in den Vordergrund (T. 922-926) und ersetzt das Motiv d: es wird vom homorhythmischen

Chor in *ffff* bis zum *gridato* gesungen. Trotz des negativen Texts („*Non si faranno più voli di notte!*“) erklingt das Motiv in seiner ursprünglichen Gestalt. Dasselbe Motiv wird ab T. 958 im *Inno* vom Chor gesungen.

Von der Lauda III erscheint indirekt ein Zitat aus den T. 191-195 („*Non fu mai sì gran bisogno a penitenza ritornare*“). Die entsprechende Melodie wird in der Szene IV von Frau Fabien gesungen. Ihr Text wird am Ende der Szene von Rivière zitiert, aber nicht gesungen, sondern „geflüstert“.

Der Gesang und der Chor

T. 845-868 (XA): die vier Beamten singen atonale und stark chromatische Motive, deren Intervallfolge dem Anfangsmotiv des Zwölftonthemas (T. 2-3) entspricht (= *Lauda I „Altissima luce*“): eine aufsteigende große Terz und zwei absteigende kleine Sekunden. Die Motive sind kurz, einfach und ungegliedert. Sie drücken die spontanen, impulsiven, eher irrationalen Seelenzustände der Darsteller aus. Im Chor werden dissonante Sept- und Nonakkorde langausgehalten. Der Chor hat keinen Text („*Ah!*“), singt in *fortissimo*, ist räumlich weit entfernt (T. 848 „*ff ma lontano*“), nähert sich aber langsam (T. 856 „*sempre ff meno lontano*“).

T. 869-978 (XB): die Deklamation ersetzt den Gesang. Es handelt sich um eine rhythmische Deklamation mit einer Spur von gesanglicher Tongebung in der notierten Höhe (siehe Par.VdN 1952, im Vorwort). Die Motive sind kurz und diatonisch. Zwei Worte werden musikalisch hervorgehoben: „*Fabien*“ mit einem aufsteigenden Tritonus und „*[caduto in] mare*“ mit einer absteigenden großen Terz. Letztere wird als Gesang und nicht als Deklamation notiert und explizit in der Partitur mit einem *cantato* angezeigt.

T. 879-894 (XC): die Notation zeigt eine rhythmische Deklamation „*quasi senza timbro*“ an (siehe Par.VdN 1952, im Vorwort). Man geht einen Schritt weiter in die Richtung des Sprechgesanges. Die Motive sind wieder sehr kurz und diatonisch, und der Dialog zwischen den Beamten ist spontan und impulsiv. Der Chor II setzt mit dem Chor I ein. Durch die allmähliche Einfügung von Tönen bauen die zwei Chöre immer dichtere dissonante Klänge auf. Der Chor ist weit entfernt und singt in *pianissimo* mit geschlossenem Mund („*lontanissimo; a bocca chiusa, ppp*“).

T. 895-927 (XD1-DX5). Es handelt sich um einen Chorteil, mit dem Wechsel und der Überlagerung von zwei verschiedenen Chorstrukturen und ihren entsprechenden Texten: die erste ist streng polyphon und wird von den Imitationen, Transpositionen und Umgestaltungen des Motivs d gekennzeichnet („*La colpa è di Rivière!*“); die zweite ist streng homorhythmisch und besteht aus in den Chören lang gehaltenen Klängen („*Rivière!*“). Der Chorteil beginnt mit dem

Motiv II.Xb in Umkehrung in den T. 895-896, welches von den vier Beamten gesungen wird. Dasselbe Motiv tritt in den T. 915-917 in Verbindung mit den Imitationen des Motivs d wieder ein, und wird in den T. 922-926 allein für den Aufbau des Höhepunktes der musikalischen und dramatischen Steigerung benutzt.

T. 927-932 (XD6): Rivière befiehlt, dass das Flugzeug nach Europa in fünf Minuten abfliegen soll. Er singt kurze atonale Motive und beginnt mit einem Tritonus („*Il Corriere d'Euro[-pa]*").

T. 933-975 (*Inno*): Rivière singt lange gegliederte modale Melodien. Seine Rede und sein entsprechender Gesang sind weder impulsiv noch irrational, sondern höchst beherrscht und überlegt. Der Chor singt vor allem homophone konsonante Klänge, vorerst eher Oktav-, Quart- und Quintklänge, dann Dur- und Moll-Akkorde in Grundstellung und in enger Lage. Er endet mit einem verminderten Dreiklang. Ähnliche Dreiklänge, welche die ersten Takte des *Preludio* kennzeichnen, sind im Orchester wieder vorhanden und bestätigen das Zurückkehren in die musikalische Ordnung und in die materiellen und psychologischen Gewissheiten: Rivière hat für alle entschieden. T. 958-966: der Chor singt das Motiv II.XB (T. 115-122 der Szene II = *Lauda II*).

T. 976-1000: Reprise der Szene I (und des *Preludio* T. 1-9). Drei E-Dur-Dreiklänge in den Trompeten führen das Werk zu Ende. Rivière singt zuerst „*Solo l'avvenimento in cammino ha importanza. Ricordate Rivière*“ mit diatonischen und modalen Motiven, dann flüstert er die Worte Frau Fabiens.

Anhänge zu Kap. 7.3.6 Scena VI

- Anhang 22 *Volo di notte*, Form der Scena VI
- Anhang 23 *Volo di notte*, Scena VI, T. 845-949, Chor und Orchester,
Notenbeispiele
- Anhang 24 *Volo di notte*, Scena VI, T. 950-1000 Notenbeispiele

Anhang 22 zu Kap. 7.3 *Volo di notte*, Form der Scena VI

Takt	Teil (Text)	Abschnitt (Gesang)	Periode /Phrase	Motiv	Phrase/ Motiv	Lauda*/ Szene**	Musik
845	VI.X Impiegato: „ <i>Il Corriere d'Asuncion è in vista</i> “. Der Chor „ <i>Ah!</i> “.	VI.XA Im Chor werden die Klänge lang gehalten: ein Es-Dur2 und ein dis- verm.7. Die Gesangsmelodie ist atonal und stark chromatisch.	VI.XA1	a	a: Motiv aus einem aufwärts steigenden C-Dur-Dreiklang und aus einer abwärts steigenden chromatischen Melodie	(L1) = P.A. T. 2-3	3 + 4 Takte. Die Phrase besteht zuerst aus dem Motiv a, dann aus lang gehaltenen Es-Dur-Nonakkorden in <i>fortissimo</i> . Sie endet mit einer lang gehaltenen Oktave F-F1 im Bass, welche synkopisch nach einem betonten dis-verm. Septakkord steht. Die Gesangsmelodie benutzt das melodische Material der <i>Lauda 1 „Altissima luce“</i> , vor allem die ersten Intervalle (in der Folge: gr. 3; kl. 2; kl. 2)
852	Impiegato: „ <i>Il suo rombo si fa più udibile... Ascoltate!</i> “. Der Chor: „ <i>Ah!</i> “	Stark chromatische Gesangsmelodie. Im Chor: wie in XA1; zuerst ein g-Moll 9 in Umkehrung, dann ein alterierter E-Dur7	VI.XA2	a		(L1) = P.A. T. 2-3	4 + 4 Takte. Sie wird mit e-verm. Nonakkorden in Umkehrung ähnlich aufgebaut. Im Bass steht die Oktave E-E1, synkopisch zu einem B-Dur-(Sept)akkord in Umkehrung. Die Gesangsmelodie zitiert die <i>Lauda 1 „Altissima luce“</i> .
860	4 Impiegati: „ <i>Ecco che atterra all'aerostato sud!</i> “ Der Chor: „ <i>Ah!</i> “	4 Impiegati: zweistimmig, homophon. Im Chor: wie in XA1; ein Quartenklang, dann ein B-Dur 5/6, ein Es-Dur2 und ein F-Dur 2.	VI.XA3	b	b: Motiv aus einer Zwölftonreihe P.A. T. 2-3 im Gesang	(L1) = P.A. T. 2-3	4+4 Takte. Die zweistimmige Gesangsmelodie benutzt das melodische Material der <i>Lauda 1 „Altissima luce“</i> , vor allem die ersten Intervalle in der Folge: gr. 3; kl. 2; kl. 2. Sie wird vom Motiv b begleitet, welches in den Stimmen imitiert, und in der Pikkoloflöte auch transponiert wird. T. 864-868. Das Orchester verdoppelt die synkopisch lang gehaltenen Klänge des Chors mit kleinen harmonischen Tonveränderungen (Quartenklänge, B-Dur 5/6, Es-Dur-Nonakkord in Umkehrung und F-Dur 7). Im Bass wird die Oktave E-E1 immer schneller wiederholt.
869	„ <i>E Il corriere di Patagonia?</i> “ „ <i>Fabien?</i> “ „ <i>Perduto.</i> “ „ <i>Caduto in mare</i> “	Deklamation. Kurze diatonische Motive. „ <i>Fabien</i> “ = Tritonus	VI.XB	c	c: das zweitaktige Motiv enthält die melodischen Elemente des <i>Inno</i>		(Siehe: <i>Inno</i> ab T. 933). Die Quinte F-C wird im Bass lang gehalten. Das zweitaktige Motiv wird mit parallelen Quartenklängen harmonisiert. Es entsteht ein neuer ruhiger und <i>dolce</i> Klang in <i>piano</i> und <i>pianissimo</i> . Parallele Quintenklänge auch innerhalb der Melodie unterbrechen das Motiv c in den T. 875-888.
879	Più lento, misurato „ <i>E Rivièrè?</i> “ „ <i>Mah?...</i> “ Chor I + II: „-.“	VI.XC Im Gesang: Deklamation. Kurze diatonische Motive.	VI.XC1	II.Xb		II.Xb= Motiv in e-Moll; Chor in der Szene II, T. 115-122 = <i>Lauda II „Allegrate in cortesia“</i> , ab T. 80.	II.Xb im Bass. Lang gehaltene Töne im Chor bilden einen a-vermin. 5/6-Akkord mit Nebentönen.
884	Impiegati: „ <i>Il responsabile è Rivièrè...</i> “ „ <i>La colpa sua soltanto...</i> “ „ <i>Non si faranno più voli di notte!</i> “ „ <i>La grande idea di Ri-</i>	Der Chor: „ <i>a bocca chiusa.</i> “ Zuerst „ <i>lontanissimo</i> “, dann „ <i>un poco meno lontano ma sempre velato</i> “	VI.XC2	II.Xb			II.Xb im Bass. In der Pikkoloflöte wird eine chromatische Melodie gespielt, die melodisch an die Umkehrung des Motivs II.Xb erinnert. Lang gehaltene Töne im Chor bilden ein <i>Cluster</i> . Er wird von dissonanten aber noch „tonalen“ Akkorden im Orchester begleitet: e-Moll 7, B-überm. 4/6, As-Dur 2, fis-Moll 7 (+h), F-(Dur) 7.

S. 2, Anhang 22 zu Kap. 7.3, Form der Szene VI

Takt	Teil (Text)	Abschnitt (Gesang)	Periode /Phrase	Motiv	Phrase/ Motiv	Lauda* / Szene**	Musik
889	vière". „Rivière è schiacciato" Chor I+II: „E Fabien? Perduto ah!"	Der Chor: Ton nach Ton wird allmählich ein e-verm.9 aufgebaut.	VI.XC3	II.Xb		II.Xb	II.Xb von einem Solosaxophon gespielt. Mischklänge im Orchester und in Verbindung mit dem Chor.
895	In tempo, ma largamente.... [...]. Chor I+II: „Non si faranno più i voli di Notte!". „La colpa è di Rivière"	VI.XD Chor I + II: zuerst eine zweitaktige einstimmige Melodie; dann Imitationen.	VI.XD1	II.Xb* d	II.Xb*: diatonisches Motiv: es erinnert an das Motiv II.Xb in Umkehrung. d: zweitaktige Melodie in d-Moll	II.Xb	In den ersten zwei Takten wird von Chor I + II das Motiv II.Xb* gesungen. Ab T. 896/7 im Chor und im Orchester: Imitationen des Motivs d. Es wird auch transponiert. Melodie in d-Moll. Mischklänge. Die Musik <i>in fortissimo</i> wirkt stark dissonant. Die Pauken verstärken mit einem rhythmischen <i>accelerando</i> das dramatische <i>crescendo</i> .
901	Violento Chor I + II: „Rivière!"	Chor I+ II: Homophon. Die gewaltigen Klänge enthalten alle sieben Noten.	VI.XD2	II.Yd1	II.Yd1 = „Hörner-Motiv" „partenza pericolosa"		Die zwei Chöre singen homophon gewaltige Klänge: diese enthalten alle sieben Noten. Sie werden von schnellen Motiven aus Tonleitern begleitet. Dazu werden Takte mit dem „Hörner-Motiv" aus der Szene II in <i>fortissimo</i> und hartnäckige dissonante Klänge mit synkopischen Rhythmen eingefügt. Pauken.
907	Chor I+II: „ La colpa è [...]" „Rivière!". „Non si faranno più voli di notte"	Chor I+ II. Imitationen.	VI.XD3	d*	d*: das Motiv d wird mit 2 neuen Takten erweitert.		Immer dichtere Imitationen. Entwicklung von XD1 und XD2.
915	idem	idem	VI.XD4	d* II.Xb		II.Xb	Imitationen. Das Motiv II.Xb tritt wieder auf.
922	idem	Chor I + II: homophon	VI.XD5	II.Xb		II.Xb	II.Xb in der oberen Stimme: die Chöre singen das Motiv in e-Moll in parallelen Quinten und Oktaven. Im Bass wird die Oktave A-A1 hartnäckig wiederholt. Sie enden mit einem „Ah!" („gridato, dem dynamischen Gipfelpunkt der ganzen Oper") und einem Fis-Dur 5/6 (+his) in ffff .
927	Quasi lento Rivière: „Il corriere d'Europa parte fra cinque minuti" [...]	Kurze atonale Motive im Gesang (Tritonus).	VI.XD6	II.Yd1		II.Yd1 = „Hörner-Motiv"	pp . Lang gehaltene Klänge mit Nebentönen.
933	VI.Y INNO, più lento ma solenne	VI.YA Kein Gesang. Kein Chor	VI.YA1	c1	c1 = Thema des Inno. Melodisch wird es wie das Motiv c in den T. 869-78 aufgebaut		c= der erste Takt besteht aus <i>Arpeggi</i> , der zweite Takt aus einem chromatisch aufwärts steigenden Motiv in der oberen Stimme mit Tonwiederholungen. Das Thema c wird in den anderen Stimmen imitiert und transponiert. Es wird von Motiven aus parallelen Quinten und von chromatischen Motiven begleitet.
941	Rivière: „Se avessi sospeso una sola partenza [...]"	Im Gesang: eine lange diatonische Melodie in gis-Moll	VI.YB1	e e* c1*	e = diatonisches Motiv in Achteln (gis-Moll) e* = melodische Umkehrung von d c1* = melodische Umkehrung von c1		E-Dur-Dreiklänge in Grundstellung und in enger Lage. Das Motiv e wird imitiert und transponiert. Es folgen Imitationen und Transponierungen des Motivs e*. Motive aus parallelen Quinten und das Motiv c1* werden auch eingegliedert. Die Musik klingt z. T. modal: zuerst in E-Dur/gis-Moll/cis Moll. Ab T. 946 in a-Moll/C-Dur.

S. 3, Anhang 22 zu Kap. 7.3, Form der Szene VI

Takt	Teil (Text)	Abschnitt (Gesang)	Periode /Phrase	Motiv	Phrase/ Motiv	Lauda*/ Szene**	Musik
950	Chor: „Rivière!“	Chor: singt homophone Oktavklänge (e-a-e und g-d-g) und Quartensklänge.	VI.YA2	c1* c1**	c1** = c1 in Krebsgestalt		Der Chor singt <i>in forte ma dolce</i> . As-überm. 7 im Orchester in Grundstellung und in enger Lage. Das Motiv c1* wird zuerst transponiert, dann in Krebsgestalt (c1**) wiederholt (T. 954-955). Dazu treten noch parallele Quintensklänge; im Bass zuerst die Oktave B1-B dann chromatische Motive.
956	Rivière: „La disfatta è un’esperienza [...]“ Chor: „Rivière!“	Gesangsmelodie: modal. Chor: der Wechsel und die Überlagerung von zwei verschiedenen Motiven und Klangstrukturen mit Imitationen.	VI.YB2	II.Xb e		II.Xb	Im Orchester wird das Motiv e nachgeahmt. Tonale Anlage in E-Dur/cis-Moll. Modale Gesangsmelodie von gis und von fis aus. Durch die Imitationen klingt die Musik stark dissonant (Quartensklänge). Ab T. 958 im Chor: lang gehaltene homophonische Klänge (A-Dur2+fis-Moll; G-Dur+ e-Moll) und das Motiv II.Xb wechseln einander ab und z.T. überlagern sich.
966	Chor: „Ah-“	Chor: Motiv d mit Imitationen.	VI.YA3	e			Im Chor wird das Motiv e imitiert und transponiert. Das Orchester verdoppelt den Chor und spielt E-Dur-Dreiklänge in Grundstellung und in enger Lage mit der Oktave fis2-fis3. Die Melodie wird in gis-Moll gespielt. Die Musik klingt stark dissonant.
970	Chor: „Rivière“	Chor: die Stimmen singen homophone cis-Moll-Dreiklänge, aber enden mit cis-verb. Dreiklängen		P.A	P.A: Zwölftonthema im <i>Preludio</i>	Preludio= (L1)	T. 970: cis-moll 5/6 mit <i>fis2-fis3</i> . Es wird das Motiv P.A, das Thema des Vorspiels (T. 1-8), wieder eingefügt. Es ist das Zwölftonthema der <i>Lauda I</i> : „ <i>Altissima luce</i> “. Es wird in den Flöten (+ VI. I) transponiert und imitiert. Es endet mit cis-verb (und e-Moll #7/#9) Klängen wie im Chor.
976	A tempo ...[...] Rivière: „Solo l’avvenimento in cammino ha importanza...“ „Ricordate Robineau...“	Preludio: P.A1 Kanon I		P.A1		Preludio =L1	= <i>Preludio</i> T. 9-18 = <i>Scena I</i> T. 38-47
988 1000	„Rivière, il grande, Rivière, il vittorioso...“ „solo trascina la catena...della sua... pesante vittoria...“	P.A		P.A		Preludio =L1	= <i>Preludio</i> T. 1-8. Trotz des Zwölftonthemas endet das Werk harmonisch mit tonalen Klängen: mit einem H-Dur-Dreiklang, dissonanten gis-Moll-Nonakkorden, einem E-Dur-Nonakkord und einem E-Dur-Akkord in Grundstellung und in enger Lage, welcher in den Trompeten allein gespielt wird.

23 aprile 1037 -18 aprile 1939 DEO GRATIAS **Fine*** Musikalisches Material aus den *Tre Laudi*:L = die *Lauda* wird vollständig (ohne ihren Text) benutzt.(L) = musikalisches Material aus der *Lauda* ist vorhanden, wird aber neu bearbeitet.** Musikalisches Material aus anderen Szenen von *Volo di notte*: P= *Preludio*; I= *Szene I*, II= *Szene II* usw.Die genaueren Beschreibungen der musikalischen Elemente (zum Beispiel: II.XB1 b, Motiv b aus der *Szene II*, Abschnitt XB) sind in den Anhängen: *Form der Szene...* enthalten (siehe als Beispiel *Anhang: Form der Szene II*, T. 115)

(A. Ciocca-Rossi).

Anhang 23 zu Kap. 7.3 *Volo di notte*, Scena VI, T. 845 - 949

Eine Synthese des harmonischen und melodischen Geschehens
in der Orchesteranlage und im Chorteil.

XA) Die Maschine aus Asuncion ist in Sicht und wird bald landen.

Luigi Dallapiccola

XA1

Chor I (+ II)
T. 845- 851

III. Impiegato: "Il Corriere di Asuncion è in vista!". Die Gesangsmelodie ist atonal und stark chromatisch. Sie benutzt das melodische Material der *Lauda I* "Altissima luce", vor allem die ersten Intervalle der Melodie (die grosse Terz und die darauf folgenden kleinen Sekunden).

f *a* *ma non troppo* *ff* *sf sf sf sf sf* *dis verm. 7* *sf*

Es-Dur 2 (+ fis)
Es-Dur 7 f-Moll 7 - - **Es-Dur 3/4 (+ fis)** (♯d)

(Im Chor: Es-Dur 2) (Im Chor: dis-Verm.7)

Im Bass *F1-F*: diese Oktave bereitet den Einsatz der Oktave E1-E im T. 858 vor.

XA2

Chor I
T. 852-858

II. Impiegato: "Il suo rombo si fa più udibile... Ascoltate! Ascoltate!".
Melodisches Zitat aus der *Lauda I* "Altissima luce"

f *a* *sf sf sf sf sf sf* *B-Dur 6/5* *ff* *E1-E im Bass*

e-verm2 (+fis) *sf sf sf sf sf sf*

(Im Chor: g-Moll 3/4) (Im Chor: E-Dur 2/♭6)
mit *fis*

A. Ciocca-Rossi

2

Volo di notte, Scena VI, T. 845-949 (A. Ciocca-Rossi)

T. 859-868 im Bass. Durch die Verkleinerung ihrer Notenwerte wird die Wiederholung der Oktave E1-E beschleunigt.

T. 859*-862

XA3

Die vier Beamten:

Chor I Ah! Ah! Ec-co che atter-ra all' aero-reo - sca - lo Sud!

Melodie in der Oberstimme: **gr. 3 + kl. 2 + kl. 2** = Thema der *Lauda I* "Altissima luce"

Ah! Ah! b Dieses Motiv besteht aus einer Zwölftonreihe und wird in den anderen Stimmen imitiert

B-Dur 3/6

E1-E im Bass
(Im Chor: E-Dur 2/♭6)

Chor I Ah! Ah! Ah! Ah! Ah! fff Ah!

T. 863-867/68 Quartenklänge B-Dur 5/6 Es-Dur 2 F-Dur 2

fff

fff

K.b. und Celli Quartenklänge (+ E1-E) B-Dur 5/6 (+ E1-E) Es-Dur2 (+ fis) (+ E1-E) F-Dur 7

B) T. 869-878: Dialog zwischen dem Funker, dem III. und dem IV. Beamten.

Sie fragen nach Fabien und erfahren, dass er verloren, ins Meer abgestürzt sei.

"E il Corriere di Patagonia?" "Fabien?" "Perduto. Caduto in mare": Deklamation mit einer Spur von gesanglicher Tongebung. Nur in Verbindung mit dem Wort "mare" verlangt Dallapiccola das "cantato", mit einer grossen abwärts steigenden Terz. Die Motive des Gesanges sind kurz, einfach und diatonisch. Im Bass wird ein F-Dur-Dreiklang lang gehalten. Die Melodie im Orchester nimmt jene des *Inno* vorweg (siehe T. 933). Sie wird zuerst mit parallelen Quartenklangen harmonisiert, ab T. 875 mit Quintenklangen.

* Achtung! Falsche Takt Nummerierung in der Partitur von "Volo di Notte" (U.E. 1952). Anstatt des T. 860 muss der T. 861 sein. Dazu ist der doppelte Taktstrich am Ende des Takts 864 weder musikalisch noch formal logisch: man würde eher einen am Ende des Takts 868 erwarten. Im Allgemeinen sind die doppelten Taktstriche vom T. 835 bis zum T. 878 (Szene V und VI) zahlreich und tendieren zu einer (zum Teil übertriebenen) Zerstückelung der Musik und des Gesanges.

Volo di notte, Scena VI, T. 845-949 (A. Ciocca-Rossi)

3

XC) Alle erheben sich gegen Rivière.

T. 879-890. Die vier Beamten: " E Rivière?". "Mah?....". " Il responsabile è Rivière..." " La colpa sua soltanto..."
 "Non si faranno più voli di notte!", "La grande idea di Rivière..." "Eppure..." "Rivière è schiacciato...".
 Rhythmische Deklamation "quasi senza timbro". Die Motive des Gesanges sind kurz, einfach und diatonisch.

XC1**Più lento, misurato**

Chor I
T. 879 *lontanissimo, a bocca chiusa* (a-ais-h!)

a-vern 5/6/7 -----

II.Xb

Cello, Kbässe und Klavier.

Die Wiederholung der Oktave *E-E1* im Bass, welche im T. 858 angefangen hatte, und welche ab T. 868 unterbrochen wurde, wird jetzt wieder aufgenommen und sofort in einem neuen Motiv verarbeitet.
 Dieses Motiv in e-Moll im Bass entspricht der Chormelodie in den T. 155-122 von *Volo di notte* (*Szene II*).
 Sie wird auf der Silbe "Ah!" gesungen. Sie ist die Melodie der *Lauda II*, T. 80-87: "*Allegrete in cortesia*".

XC2

T. 884 Im Chor: Cluster

Chor I + II

(a-ais-h!)

II.Xb

Im Orchester: e-Moll #7----- - B-überm - As-Dur 2 -?- As-Dur 2 - Fis-Moll 7 (+h) F-(Dur) 7
 4/6

Im Chor: a-Moll 5/6/7 a-vern 5/6 --- -----a-vern 2/7 - ? -----Cluster -----

Im Bass: Chormelodie aus der Szene II.

4

Volo di notte, Scena VI, T. 845-949 (A. Ciocca-Rossi)

XC3**T. 889-895: in e-Moll mit Mischklängen (Chor und Orchester).**

In den Chorstimmen werden die Worte der Beamten nachgeahmt und wiederholt: "E Fabien? Perduto-a-a-ah!"

Chor I + II Die Tonwiederholungen sind immer gebunden zu singen

Im Chor: e-vern. 3 5 e-vern. 7/9 (+ cis)

Solo Sax. Ten. **II.Xb**

h-vern. 4/6 C-Dur 3/4/5 a-Moll 9

Mischklang:
- C-Dur 3/6
- Fis-Dur 2

XD**XD1**

II.Xb* Dieses Motiv in d-Moll erinnert in Umkehrung an das vorhergehende Motiv im Bass (T. 879-888).

T. 895

Chor I + II Non si faranno più vo-li di not - te

T. 896-900 Motiv d: wird in allen Stimmen imitiert und transponiert.

Solo Sax. Ten. **II.Xb**

e-vern. 7/9 (+ cis)

La col-pa é di Ri-vière! La col - pa! é di Ri vié - re!

Das Orchester verdoppelt die Chorstimmen. Tr.

Mischklang:
C-Dur 3/6 + Fis-Dur7

Melodie in d-Moll

Mischklang:
- Cis-Dur (tr.)
- h-vern7

Im Chor: cis / Im Orchester: c
Im Chor: d / Im Orchester: des

Mischklänge. Melodie in d-Moll.

Volo di notte, Scena VI, T. 845-949 (A. Ciocca-Rossi)

5

XD2

T. 901-906 Der Chor: "Rivière". Im Orchester: das "Hörner-Motiv" aus der Szene II (*Partenza pericolosa*); Motive aus rhythmischen Ostinati und aus aufwärts steigenden Tonleitern* in schnelleren Sechzehntelnoten.

Violento

Chor I + II

Trb. F-Dur 4/6 * in C-Dur Trb. F-Dur 4/6 * in Cis-Dur Trb. F-Dur 4/6

Timpani

II. Yd1 "Hörner-Motiv"

XD3

In den Contralti: Erweiterung des Motivs ab T. 896. Es wird sowohl im Orchester als auch in den Chorstimmen imitiert und transponiert bis zum Takt 920.

T. 907

Soprani (+Ob. + Vle). Es geht in den Contralti weiter. Soprani + tenori

Chor I + II

col-pa - del di - sastro ri - ca-de su Ri-viè - re! a a a

Contralti (+ C.Ingl. + Sax. Contr.) ... (+Ob. + Vle)

Sax. Ten + Cor. + Tr. + Trb.

(C.B. + Tuba + Fag.)

Die Motive werden von anderen Instrumenten im Orchester verdoppelt.

T. 911

viè re! La col-pa del di-sa stro ri - ca de su Ri - viè - re! Ri - Ri -

Chor I + II

a a Ri - viè re!

TR. + Trb. (sordina)

d*

XD4
T. 915
II.Xb/II.Xb*
 viè re! Non si fa-ran-no più vol-di not 3 te! Ah!
Chor I + II
II.Xb/II.Xb*
 ri-viè re! Non si fa-ran-no più vol-di not - te!
II.Xb
Chromatische Motive/II.Xb*

T. 919 Volo di Notte, Scena VI, T. 845 - 949 7

Ah! Ah! Ah!

Chor I + II

Ah! La col - pa del di-sa stro ri - ca dee su Ri - viè re!

Ah! La col - pa del di-sa stro ri - ca dee su Ri - viè re!

Ah! La col - pa del di-sa stro ri - ca dee su Ri - viè re!

Ah! La col - pa del di-sa stro ri - ca dee su Ri - viè re!

T.919: "La massa sempre più minacciosa, entrnell'ufficio"
("Il tumulto è altissimo", Libretto scena VI)

XD5 T. 922-926

Appena sostenendo ----- A tempo

fff Melodie in e-Moll: Motiv II.Xb **ffff**

Non si fa-ran-no più vo-li di not - - - tel! Ah!

Chor I + II

Non si fa-ran-no più vo-li di not - - - tel! Ah!

Im Chor: Fis-Dur 5/6 (+ his)

ais im Chor; A1-A im Bass!

T. 926: "In questo momento, il più sonoro di tutta l'opera, il Sig. Rivière, in mantello e cappello, appare sulla porta che conduce dallo studio all'ufficio. La sua statura sembra ingigantita."

8

Volo di notte, Scena VI, T. 845-949 (A. Ciocca-Rossi)

Rivière tritt auf die Bühne. Alle verstummen und unterwerfen sich seinen Befehlen.

XD6 T. 927

Rivière: " Il corriere di'Europa parte tra cinque minuti. La via è tracciata. Non ci si fer-ma."

Quasi Lento

Dissonante Klänge mit Nebentönen

pp

II. Yd1: "Hörner-Motiv".

VI.Y

INNO.

Più lento, molto solenne "Ad un gesto di Rivière la massa comincia a sfollare lentamente"

YA

T. 933 **c1: Thema des Inno** Motiv aus parallelen Quinten

Das Anfangsmotiv des Themas (Inno): ein *Arpeggio*

Der zweite Takt des Themas: ein chromatisches aufwärts steigendes Motiv in den oberen Stimmen mit Tonwiederholungen

B - A - C - H

Lang gehaltene Klänge im Bass

Chromatisches abwärts steigendes Motiv im Bass.

c1 = a - e

c1 = d - a

Chromatische und diatonische abwärts steigende Motive im Bass.

Das Hauptmotiv des Inno besteht zuerst aus den *Arpeggi* mit den Tönen a und e, dann aus einem chromatischen aufwärts steigenden Motiv mit der hartnäckigen Wiederholung des Tones a.

Die Musik verläuft ähnlich bis zum T. 941

Volo di notte, Scena VI, T. 845-949 (A. Ciocca-Rossi)

9

Rivière und Robineau bleiben allein auf der Bühne. Rivière erklärt, wieso er die Nachtflüge nicht unterbrechen wollte.

Rivière: "Se avessi sospeso una sola partenza, La causa dei voli notturni sarebbe stata perduta".

YB T. 941

Ab. T. 941: E-Dur-Dreiklänge in Grundstellung und in enger Lage.

Klavier + Flöte

Trompeten

V.le

VI. II

Motiv e

Klar. B und Harfe

c1*

VI. I

e

e*

Celli

e

E-Dur/gis-Moll/cis-Moll... Modal

Rivière: "forse ... forse verso la morte; certo verso il fu-turo"

T. 945

Tr.

In den Hörnern: d-Moll7

c1*

Harfe + Sax. ten

e

e

e

a-Moll/C-Dur: Modal-----

T. 941- 949 = Modal

Anhang 24 zu Kap. 7.3 Volo di notte, Scena VI, T. 950-975.
Beschreibung der harmonischen Anlage und der motivischen Struktur.

Der Chor jubelt Rivière zu.

L. Dallapiccola

"Sull'aeroporto s'illuminano tre grandi lampade rosse" (T. 951).

"Non con gioia, ma con solennità, risuona il grido [Rivière!]" (libretto, scena VI).

YA2

$\text{♩} = 60$

As-überm.-7-Akkord.

Im Bass: B1-B. In der oberen Stimme: fis2-fis3.

Quartenklänge und
E1-E im Bass

YB2 T. 956

Tonale Anlage in E-Dur/cis-Moll. Modale Gesangsmelodie von gis und von fis aus. Durch die Imitationen klingt die Musik stark dissonant (Quartenklänge).

A. Ciocca-Rossi

Volo di notte, Scena VI, T. 950 - 975 (A. Ciocca-Rossi)

2 Mischklänge Motiv II. Xb

T. 958

1 Chor

Ri - viè re! Ri - - - viè re!

Ri - - - viè re!

2

Motiv c1

(+Chromatisches Motiv des c1)

In A-Dur: fis-Moll 2 D-Dur 7/11

In D-Dur: A-Dur2 (mit $\sharp g$) fis-Moll7/9 in Umkehrung

Mischklang: D-Dur2 + gis-verm7/9

In C-Dur: Mischklang a-Moll 3/6 + G-Dur7/9

h-Moll7/11 in d-Moll: g-Moll7/9

Motiv II.Xb

T. 962

1

Ri - viè re! Ri viè - - - re!

Ri - - - viè re!

2

Motiv c1

(+Chromatisches Motiv des c1)

2 Campane ab T. 862

C-Dur-Dreiklang und chromatische Motive.

d-Moll-3/4-Akkord und chromatische Klänge.

In C-Dur: G-Dur7/9/11; e-Moll7 (Mischklang)

Mischklänge: e-Moll + ?

Volo di notte, Scena VI, T. 950 - 975 (A. Ciocca-Rossi)

"Parte il Corriere d'Europa"

3

T. 966

In H-Dur

Motive mit Imitationen

1 Ah, _____ Ah, _____ Ah _____

Motiv e

2 Motiv e

Motiv e und Imitationen:
das Orchester verdoppelt den Chor.

E-Dur-Dreiklänge-----+ *fis2-fis3* + Melodie in gis-moll mit Imitationen:
die Musik klingt stark dissonant.

T. 970

1 Chor Ri - viè - re! Chor Ri - viè - re!
Flöten

Motiv P.A.

Motiv P.A. (aus dem *Preludio*)

2

cis-Moll 5/6 + *fis2--fis3* Es-überm 3/6

Die Musik ist stark dissonant.

Motiv P.A.: Zwölftonthema der Lauda I : "Altissima luce".
Das Thema des Vorspiels (T. 1-8).
Es wird in den Flöten (+ VI. I) transponiert und imitiert.

Volo di notte, Scena VI, T. 950 - 975 (A. Ciocca-Rossi)

4

T. 974

1 Flöten + VI.I. Chor
 8^{vb} 8^{vb}
 Motiv P.A.
 Ri - viè - - - re!
 cis-verm.
 2 cis-verm. 5/6 e-Moll #7/#9

T. 976-984 = T. 39 - 47 Monolog von Rivière, Szene I

T. 976-978: Die roten Lampen werden nach und nach ausgeschaltet. Rivière und Robineau kommen langsam nach vorne. T. 980: Das Flugfeld liegt wieder in völligem Dunkel.
 T.980-984, Rivière: "Solo l'avvenimento in cammino ha importanza... Ricordate Robineau".

T. 985-987: Übergang zur Reprise des Vorspiels (Reprise T. 989 - 1000 = T. 1- 13)**T. 988- 1000**

A tempo
 (Reprise T. 1-8)

1 Oboen Flöten
 Flöten
 2 (dis)
 A-Dur 2-----+ Mischklänge.-----H-Dur (+ dis)

Rivière geht in sein Arbeitszimmer... er sinnt über eine Bemerkung der Frau Fabien. Er hebt langsam den Kopf und flüstert für sich "Rivière, il grande, Rivière, il vittorioso, ... solo, trascina la catena... della sua... pesante vittoria...".

8. Selbstdeutung und Rezeptionsgeschichte

8.1 Die Schriften Luigi Dallapiccolas über *Volo di notte*

Im Kapitel 8.3 werde ich untersuchen, wann und wie die Musikkritiker in Verbindung mit Luigi Dallapiccola treten und vor allem wie sie durch ihn über *Volo di notte* informiert werden. Zusammenfassend kann man behaupten, dass Dallapiccola schon ab 1938 beginnt, seinem Publikum über *Volo di notte* zu berichten, sowohl mit Artikeln in den Zeitungen als auch durch einleitende Vorträge, in dem er selbst über sein Werk spricht¹⁴⁸. Die Tatsache, dass der Komponist selbst großen Wert auf eine korrekte Information über *Volo di notte* legt, spricht sowohl für die große Bedeutung dieses Werkes innerhalb seines Musikschaffens als auch für die Sorg des Komponisten um seine Rezeption. Die Zeitungsartikel jener Zeit berichten über die Interesselosigkeit und die Vorurteile des italienischen Publikums gegenüber den neuen und modernen Werken.

25.10.1938 in: *La Stampa*.

Als erstes Beispiel bringe ich diesen langen Zeitungsartikel, welcher von A. della Corte unterschrieben wird und welcher aber von Anfang an eine detaillierte Vorstellung des Werkes explizit von Luigi Dallapiccola enthält. Der Komponist teilt seine Erklärungen in verschiedene Kapitel auf: *Dramma della volontà. L'azione. La forma musicale*. Da in den darauf folgenden Jahren die gleichen Themen in mehreren Schriften und kritischen Essays immer wieder als „versteckte Zitate“ vorkommen werden, möchte ich zuerst diesen Zeitungsartikel zusammenfassen.

Dramma della volontà

Die Idee dieses musikalischen Dramas stammt aus der Lektüre der *Weltgeschichte des Theaters* von Joseph Gregor, in der die wesentlichen Begriffe *dramma*, *tragedia*, *teatro* betrachtet werden. In diesem wird auch behauptet, dass die Telegramme, welche aus der ganzen Welt zwischen dem 9. und dem 16. Mai 1902 nach der Eruption des Mont Pelé in Martinique nach Wien an die *Neue Freie Presse*

¹⁴⁸ Siehe auch in: Braunschweig 1965, S. 296. Am 7. September 1938 spielt Dallapiccola *Volo di notte* am Klavier im kleinen Saal des Teatro La Fenice in Venedig, vor Carlo Ravizza aus dem Hause Carisch in Mailand, seinem ersten Verleger, und Alfred Schlee von der Universal Edition in Wien: dieser schlägt Dallapiccola vor, sein Werk in Deutschland uraufzuführen. Siehe Kap. 8.2 dieser Arbeit.

kamen, schon als vollständig für die Bühne bearbeitetes Drama betrachtet werden können.

1934 liest Dallapiccola *Vol de nuit*: anfänglich denke er nicht, dass es möglich sei, darüber eine Oper zu schreiben. Erst später entscheidet er sich für eine Einakter: „*Un'interruzione avrebbe tolto al dramma quella continua spinta interiore che ora considero la sua fondamentale ragione di vita*“. Die Einheit der Zeit und der Handlung des Romans musikalisch zu respektieren, stellt für den Komponisten kein Problem dar. Hingegen scheint es für die Einheit des Ortes unmöglich, eine Lösung zu finden. Im November 1934 wird von der British Broadcasting Corporation¹⁴⁹ *Persephone* von Strawinsky übertragen. Dallapiccola ist davon sehr beeindruckt. Er bemerkt, dass der *Historicus Eumolpo* durch einen Funker ersetzt werden kann. Dieses Verfahren erlaubt in der Oper, die Einheit des Ortes zu sichern: „*Ma il radiotelegrafista di 'Volo di notte' non è uno storico nel senso tradizionale della parola, bensì un personaggio come tutti gli altri.*“

Dallapiccola: „*Il Romanzo è un dramma della volontà*“. Darauf folgt die Beschreibung der Handlung: „*Rivière [...] ordina la partenza del corriere d'Europa. Con questo atto di coraggio, con questa dimostrazione di fede nel futuro salva l'ardita sua idea.*“ Diese Behauptungen sind deutlich und betonen die Absichten des Komponisten.

L'azione

Dallapiccola beschreibt die Bühne: zwei Büros mit einem großen Glasfenster, das auf einen Flugplatz geht (siehe die szenischen Anweisungen in der Partitur). Rivière [der Hauptdarsteller ?] wird auf diese Weise beschrieben: „*uomo duro e nello stesso tempo umano [...], votato alla solitudine e alla concentrazione. [...] ci fanno sentire la profonda ma serena malinconia di un uomo, legato tutta la vita alla sorte che si è scelta*“. Über Rivière und Frau Fabien schreibt der Komponist: „*una donna che vive per il suo amore; un uomo che vive per la sua idea. Impossibile trovare un punto di contatto*“. Die Szene des Todes von Fabien, in welcher der Funker die Worte des Piloten wiederholt, wird von Dallapiccola folgenderweise

¹⁴⁹ Dallapiccola zitiert zwei Institutionen, welche in den dreißiger Jahren fähig sind, die zeitgenössische Musik zu verbreiten. Sehr wahrscheinlich geschieht es dadurch, dass die italienischen Komponisten in Verbindung mit der europäischen Musik treten können: „*Avevamo di fronte a noi gli eroici esempi dei Maestri della Scuola di Vienna, delle cui musiche prendevano nota la Società internazionale di Musica contemporanea e alcune stazioni radio particolarmente avanzate, come per esempio la British Broadcasting Corporation o la Radio Fiamminga di Bruxelles*“ (Siehe in PM: *Prime Composizioni corali*, S. 377).

zusammengefasst: „*A poco a poco, parlando in prima persona, con sempre crescente emozione, diventa, vorrei dire, Fabien stesso. Così ,udiamo' Fabien*“. Der Tod Fabiens: „*E in questo istante Fabien cade nel tranello [...]. Vede da uno squarcio tra le nubi una stella; poi due stelle. Sa benissimo che salendo non discenderà più. Ma il bisogno di luce è per lui così imperioso che sale.[...] Finalmente la luce!*“ Dallapiccola fährt mit einer minutiösen Beschreibung der Handlung und der Charaktere fort. Der Chor wird als *massa urlante che invade l'ufficio* bezeichnet. Trotz der negativen Reaktion der Masse gegen Rivière und seine Nachtflüge, befiehlt er den Abflug des Flugzeuges nach Europa: „*Di fronte a tanta sicurezza nessuno ha il coraggio di fiatare. Quella stessa massa, che aveva poc'anzi urlato con ferocia il nome di Rivière, ora ripete quel nome con fervore quasi religioso. La volontà ha vinto*“. Die Figur Rivières, so wie sie von Dallapiccola im Oktober 1938 beschrieben wird [in Italien werden die Rassengesetze ab 1. September 1938 erlassen!¹⁵⁰], ist diejenige eines Menschen, welcher mit Mut auch gegen die Masse handelt und diese mit Selbstbewusstsein dominiert. Sein Wille herrscht über die Wut der Masse (des Chors), welche seiner „Idee“ geopfert wird. Der Chor aber wiederholt seinen Namen am Ende der Szene „*con fervore quasi religioso*“.

Der längere Teil dieses Artikels dient Dallapiccola, die Handlung der Oper zu erzählen, dem Leser einen gewinnenden Eindruck des Werkes zu geben, die

¹⁵⁰ Es wird immer schwieriger, die Worte Dallapiccolas auszulegen. Bis wohin identifiziert er sich in der Figur des Führers Rivière und ab wann zieht Dallapiccola eine heldenhafte Auslegung des Romans vor? Neben den Rassengesetzten (seine Frau ist Jüdin), ist die politische und soziale Situation in Italien immer schwieriger. 1961 schreibt Dallapiccola (in PM: S. 380-381): „*tuttavia solo nell'autunno del 1935 si verificava quella definitiva rottura dell'equilibrio che, per gradi, rapidamente, fatalmente, avrebbe provocato la seconda guerra mondiale. Questa rottura definitiva dell'equilibrio europeo, con la brutalità della campagna d'Etiopia, con i disastri della guerra di Spagna, dev'essere considerata per la mia vita un po' come quei processi bio-fisiologici che fanno passare l'individuo normalmente costituito dall'adolescenza alla giovinezza, dalla giovinezza alla maturità, da questa alla vecchiaia. Quelli della mia generazione che non consideravano morale ,accettare senza discutere' (la formula era questa) ciò che le dittature imponevano, si trovavano da un giorno all'altro, con una preparazione politica deplorabilmente scarsa, di fronte a problemi e a responsabilità che soltanto cinque anni prima non avevano nemmeno intraveduti*“. Steht Dallapiccola tatsächlich auf Seite derjenigen, welche nicht anerkennen wollen, was eine Diktatur aufdrängt, dann sollte er sich in einer gegensätzlichen Position zu Rivière befinden, was eigentlich nicht geschieht.

Siehe auch Kap. 2.2 und die Zitate von Dallapiccola im Kap. 7.2.2.

Aufmerksamkeit des Publikums auf seine Komposition zu lenken. Erst der letzte Teil betrachtet die kompositorischen Aspekte.

La forma musicale

In den Dialogen behauptet Dallapiccola, sich an den Wortlaut des Romans zu halten, wozu er schon die Zustimmung von Saint-Exupéry bekommen hätte [der Roman ist aber auf Französisch geschrieben, das Libretto hingegen auf Italienisch und stimmt mit der Übersetzung von Giardini 1932 überein].

„L'opera non ha temi conduttori. Alla sua unità costruttiva provvedono due ritmi fondamentali e alcuni incisi melodici e armonici, molto semplici ed estremamente mutevoli“. Der Satz ist nicht deutlich: welches sind die zwei Grundrhythmen? Was meint er mit *„incisi armonici“*? Versteht er darunter zum Beispiel die Dreiklänge am Anfang des Werkes?

Später erwähnt er die *„mutevolezza“* der Chorteile: *„Nonostante la varietà delle sue espressioni, il viso' della folla è sempre il medesimo“*. Im Gegensatz meine ich, dass die Veränderlichkeit (= it. *„mutevolezza“*) der Chorteile, ein wichtiges dramaturgisches Verfahren für die Oper darstellt; dadurch wird eine andere Seite der „Masse“ gezeigt, diejenige welche auch fähig ist, kritisch und entschieden zu reagieren: der Chor, die Masse ist eine Gestalt, welche sich entfalten kann.

„La musica non è formata da pezzi chiusi. Le sei scene sono però ben distinte tra loro. [...] ‚Pezzo ritmico‘ [...], ‚Corale con otto variazioni e finale‘ [...], ‚Inno‘. Non è necessario spiegare il perchè di queste forme musicali chiuse, dato che ho già avuto varie volte modo, e sopra tutto nel presentare la ‚Terza Serie dei Cori di Michelangelo Buonarroti il Giovane‘, intitolata ‚Ciaccona e Gagliarda‘, di dire la mia sul problema della parola e della musica¹⁵¹“. Auch an dieser Stelle ist der Unterschied zwischen *„pezzi chiusi“* und *„forme musicali chiuse“* nicht deutlich, und der Hinweis auf die *Cori di Michelangelo Buonarroti* hilft wenig. Sehr wahrscheinlich ist die Aufteilung der Oper in sechs Szenen und ihr Bezug zur inneren musikalischen Form der einzelnen Szenen gemeint. Es sieht so aus, als gäbe es ein Problem der musikalischen Struktur des Werkes und der Verständlichkeit des Wortes (*„parola“*) und des Texts. Die *Cori di Michelangelo Buonarroti* sind aber in Versen; das Libretto hingegen ist in Prosa.

Dallapiccola äußert sich nicht über die Musik von *Volo di notte*. Er wollte seine vorhergehenden kompositorischen Erfahrungen vorwärts bringen und zitiert Rivière: *„solo l'avvenimento in cammino ha importanza“*. Diese Äußerung bezieht sich in diesem Fall ausschließlich auf seine kompositorische Auffassung. Er endet

¹⁵¹ Siehe in PM: *Prime composizioni corali*, S. 378-379.

mit einem Satz, welcher mehrmals zu gegensätzlichen Interpretationen geführt hat: „Nè vogliate dare una interpretazione malevola al fatto che, come Rivièrè, anch'io ho fede illimitata nel futuro". Welche „übelwollende Deutung" (= it. *malevola interpretazione*) Dallapiccola vermeiden will, versteht man besser, wenn man die Datierung dieses Artikels betrachtet: Oktober 1938 (siehe auch die zwei Zitate Dallapiccolas am Ende des Kapitels 7.2.2).

April 1940 in: Scenario, *Volo di notte* di Luigi Dallapiccola.

Im September 1935 hatte Petrassi schon einen Artikel in dieser Zeitschrift veröffentlicht, *Perché i giovani musicisti non scrivono teatro*, in dem er folgendes Problem aufwarf: ist es in Italien noch möglich, ein Publikum und Librettisten zu finden, welche sich dem Theater nähern wollen?

Dallapiccola geht von der Erklärung aus, wie er sich mit seinem ersten Bühnenwerk auseinandergesetzt hat. Dieser Artikel stimmt zum Teil mit dem vorhergehenden überein.

Dallapiccola hat einen „modernen" Stoff für seine Oper gewählt; dieser ist *moderno*, weil er nicht von Flugzeugen spricht, sondern weil in diesem Roman Saint-Exupéry den lyrischen Ausdruck unserer Epoche gefunden hat: „l'espressione lirica della nostra epoca [...] che assurge a significato universale". Er kehrt zu seinem schon erwähnten Treffen mit Joseph Gregor, insbesondere zu dessen Telegrammen zurück und sagt dazu: „un ‚crescendo' di elementi, che porta alla catastrofe; ecco il ‚dramma'". Im Vergleich zum zwei Jahre zuvor erschienen Artikel, fügt er über den Funker hinzu: „il moderno Mago, che sa più e prima che non gli altri. Qualche cosa che può far pensare al Nunzio della tragedia greca e al Linceo del ‚Faust', che, dall'alto della torre, osserva il barbarico scempio della casa di Filemone e Bauci". Strawinsky und *Persephone* werden nicht mehr erwähnt. Zusätzlich wird Rivièrè auf eine menschlichere Weise beschrieben, und ein Milderungsgrund seiner Handlungsweise gegeben. Dallapiccola bemerkt, dass er für seine Wahl eine Rechtfertigung finden muss: „uomo meditabondo e condannato alla solitudine dalla sua stessa grandezza; [...], conosce il perché della sua infinita solitudine. Non è lui che ha voluto rinunciare alla vita di tutti i giorni. Le circostanze lo hanno portato a questa rinuncia". Nachdem er seine Oper komponiert hat, scheint er in der Lage zu sein, eine eigene Interpretation des Werkes geben zu können: seine Musik ist wahrscheinlich über seinen Willen hinausgegangen!

In der Beschreibung der Schlusszene, fügt Dallapiccola hinzu: „Ma il tumulto si placa come per incanto quando Rivièrè con voce ferma ordina la partenza del corriere d'Europa. Di fronte a tanta fede la massa è soggiogata".

Von Frau Fabien sagt er: „*Non aveva capito 'l'idea' di Rivièrè; ma aveva capito ,l'uomo Rivièrè'*“ und zitiert den schon erwähnten Satz von Frau Fabien, welcher von Rivièrè am Ende der Oper wiederholt wird. Dallapiccola meint, dass Rivièrè schließlich: „*sente che sopra di lui c'è qualcuno. Egli ha molto veduto dell'anima degli uomini; ora ha superato tutto, anche la malinconia*“.

Über die musikalische Form und Struktur des Werkes wiederholt Dallapiccola, was er bereits 1938 beschrieben hatte, aber mit bedeutungsvollen Ergänzungen und Weglassungen. Er lässt zum Beispiel den Begriff „*pezzi chiusi*“ weg und bevorzugt die Bezeichnung „*forme musicali chiuse*“. Er sagt, er hätte mit seinem Werk das Musiktheater nicht reformieren und neu gestalten wollen: „*io non credo al ,problema dell'opera' [...]. Continuo a credere che ogni opera debba costituire un problema di per sé stante (e così anche ,Volo di notte')*“.

Er bestreitet jede Kritik betreffend den Zelebralismus (it. *celebralismo*) und die Improvisation in seinen Werken.

1942 in: Letteratura.

(Siehe auch in PM: *Per la prima rappresentazione di „Volo di notte“,* S. 385-398).

Die zwei vorhergehenden Artikel fließen in diesem zusammen, welcher die schon betrachteten Aspekte wesentlich erweitert und vertieft. Am Anfang kehrt Dallapiccola zu den Begriffen *dramma*, *tragedia*, *teatro* zurück. Er unterscheidet zwischen zwei Arten von Theater (= it. *,teatro'*): diejenige, welche sich auf die Handlung (= it. *,azione'*), und diejenige welche sich auf das Wort (= it. *,parola'*) stützt: „*Nel concetto di dramma vidi soprattutto la soluzione artistica di un problema di ,crescendo': un crescendo di emozioni che di solito si placa in una catarsi risolutiva. E va da sé che, nel dramma musicale, questa catarsi non può che spettare alla musica*“.

Er zieht insbesondere *Pelléas et Melisande*, *Wozzeck* und *Cristoforo Colombo* in Betracht und betont, dass die größte Anstrengung der Komponisten immer die Schlusszene, den Abschluss betrifft: „*se così non fosse l'uditore sentirebbe l'opera debussyana ,musicalmente' finire al quarto atto, con la morte di Pelléas, cioè con la sua fine ,drammatica' e l'opera berghiana con l'annegamento di Wozzeck e la prima parte del ,Cristoforo Colombo' con l'apparizione della colomba portatrice di pace*“. Die veristische Oper hingegen geht in eine Gegenrichtung: die Episoden sind sehr kurz und lassen keinen Platz für die Katharsis.

Kehrt man zum Schluss der Oper und zu Rivièrè zurück, wird bemerkenswert, wie Dallapiccola seinen Satz umbildet: „*sente [Rivièrè] davvero ,la catena della sua pesante vittoria'. Un povero essere, in fondo, anche lui [Rivièrè!]: crede di*

dominare ma sopra di lui c'è qualcuno... [...] I sentimenti di Rivière sono quelli di tutti gli uomini che lavorano e che lottano per il raggiungimento di un ideale".

Dallapiccola hält sich bei der Poesie auf, als ewige geistige Erscheinung: „*cambiano solo le circostanze e le forme in cui si esplica*. E se oggi noi dobbiamo fare della poesia, mi par giusto scegliere le forme più aderenti alla nostra epoca" [Saint-Exupéry]. Dallapiccola nennt auch explizit den Piloten Lindbergh.

Er betont dazu, er hätte bewusst *Volo di notte* weder *opera* noch *melodramma* genannt, da „Oper“ zu allgemein und „Melodrama“ zu spezifisch seien: er hat einfach das Werk „Einakt“ (*un atto*) bezeichnet.

Er lehnt sowohl jede Definition von Neoklassizismus und jede „Rückkehr zu Bach“ (= it. *Ritorno a Bach*), als auch das Manifest der konservativen italienischen Komponisten 1932 ab. Er nimmt sich aber Busoni immer zum Vorbild. Er hat eine schwierige Konfliktbeziehung zum Publikum und zur musikalischen Kritik; die Mehrheit ist sehr konservativ und nicht bereit, die neue Musik zu akzeptieren: „*nella vita di un artista a nulla ci si abitua con tanta facilità quanto alle disapprovazioni e alle stroncature*".

In diesem Artikel wird Dallapiccola präziser über die musikalische Form von *Volo di notte*: „*„Volo di notte“ è diviso drammaticamente e musicalmente in sei scene, ben differenziate tra loro: [...] ciascuna è preceduta da un'introduzione. [...]. Se nel melodramma l'azione si svolgeva durante i recitativi e si interrompeva via via nei momenti di stasi liriche, musicalmente espresse nelle arie, nei duetti, nei concertati, ecc., nel dramma musicale [...], com'è concepito modernamente, il „crescendo“ è espresso con un'azione serrata e continua. I sentimenti dei personaggi vengono quindi espressi durante tutta la trama e non c'è bisogno di un punto fermo per conferire loro una espressione particolare*".

Die lyrischen Momente sind für Dallapiccola das Fundament des theatralischen Stoffes. Die geschlossenen instrumentalen Formen (= it. *forme strumentali chiuse*), helfen dem Verständnis der Form in der Oper, nicht im melodramatischen Sinne, sondern im instrumentalen Sinne. Bereits im 17. Jahrhundert wurden diese geschlossenen instrumentalen Formen benutzt und dafür hat sie auch der späte Verdi verwendet. Das Bedürfnis einer architektonischen Ordnung in Dallapiccola muss nicht als „Zebralismus“ interpretiert werden. Die Benutzung des Sprechgesanges ist für den Komponisten eine technische Notwendigkeit, vor allem wenn zwei verschiedene Episoden simultan auf der Bühne dargestellt werden. Die Musik von *Volo di notte* scheint Dallapiccola für das Publikum nicht zu kompliziert und schwierig zu sein: er behauptet, man hätte sich langsam an die Dissonanzen, d. h. an die „musikalische Bewegung“ (= it. *moto*) gewöhnt. Das Werk entwickelt

klangliche Eigenschaften (= it. *„suono“*), welche in anderen Kompositionen von Dallapiccola schon vorhanden waren: in den *Sei Cori di Michelangelo Buonarroti il Giovane* und in den *Tre Laudi*; diese gelten als Studium für die Oper: *„allo stesso modo che ‚Sarabanda e Corteggio‘ di Busoni costituiscono due studi per il ‚Dottor Faust‘. Dallapiccola behauptet, dass es ihm gelungen sei, seine vorhergehenden klanglichen, baulichen (= it. *„costruttive“*) und melodischen Suchen voranzubringen: „Il chiarificarsi dell’espressione, il purificarsi della materia, il procedere, il progredire, sono in fondo le cose che più mi interessano; direi anzi le sole cose che mi interessano. Questo sento di aver in comune con il Signor Rivière“.* Über die musikalische Form des Werkes kann man mit der Meinung Dallapiccolas übereinstimmen, dass *Volo di notte* von einem dramatischen Gesichtspunkt aus in sechs Szenen aufgeteilt ist; das geschieht dagegen musikalisch nicht immer (siehe Kap. 7.3). Man kann erstaunt darüber sein, dass Dallapiccola nie von der Orchestereinleitung spricht: auf dieser wird das ganze Werk der Form nach aufgebaut!

Man kann in folgendem Satz Dallapiccolas die nähere Definition für *Volo di notte* finden: *„dramma in musica, nel quale il ‚crescendo‘ è espresso con un’azione serrata e continua. I sentimenti dei personaggi vengono quindi espressi durante tutta la trama e non c’è bisogno di un punto fermo per conferire loro una espressione particolare“.* Die lyrischen Momente stellen nur teilweise das Fundament seines theatralischen Stoffes dar.

8.2 Die Aufführungen von *Volo di notte*

(Siehe: Anhang zu Kap. 8.2 und Kap. 8.3.3)

In den vierziger Jahren wird *Volo di notte* nur zwei Mal aufgeführt: 1940 in Florenz für die Uraufführung und 1942 in Rom, immer unter der Leitung des jungen Francesco Previtali und mit der Sängerin Maria Fiorenza (Frau Fabien), hingegen 1940 zuerst mit Francesco Valentino, dann 1942 mit G. Taddei (Rivière). Außerhalb Italiens wird das Werk nicht aufgeführt. In Deutschland wird die Musik Dallapiccolas vom Dritten Reich verboten. Im Programmheft des Stadttheaters von Braunschweig, am 31. Mai 1964, auf S. 296-299, erschien eine Schrift, *Sehen, was anderen verborgen bleibt*, in welcher der Komponist behauptet: seine erste Oper *Volo di notte* hätte im Jahr 1939 in der Braunschweiger Oper uraufgeführt werden sollen. Die Idee hatte Alfred Schlee von der Universal Edition in Wien am 7. September 1938: er hatte in einem kleinen Saal des *Teatro La Fenice* in Venedig *Nachtflug* mit Dallapiccola am Klavier gehört. Dabei war auch Herr Calisto Ravizza aus dem Verlagshaus Carisch in Mailand (der erste Verleger Dallapiccolas). Eine

Woche später beginnt ein Briefwechsel zwischen dem Komponisten und dem damaligen Braunschweiger Operndramaturgen Karlheinz Gutheim. Danach kommt die offizielle Einladung des Theaters. Am 11. März 1939 muss aber Karlheinz Gutheim dem Komponisten folgendes mitteilen: *„es ist uns aber nicht gelungen, von unserer vorgesetzten Behörde, dem Reichs-Propaganda-Ministerium, die Genehmigung zu dieser Uraufführung zu bekommen. Wir müssen also zu unserem größten Bedauern von diesem Plan wie auch von anderen Dingen Abstand nehmen [...] Wir werden Ihrem Schaffen und speziell diesem Werk weiter unser Interesse entgegen bringen“*.

Am 8. März 1941 versucht Dallapiccola wieder, seine Oper in Deutschland aufführen zu lassen. Die Antwort der „Reichstheaterkammer“ an die Firma G: Ricordi & Co ist noch negativ: *„Wie Ihnen bekannt ist, hat das Werk bereits vor zwei Jahren dem Herrn Reichsdramaturgen vorgelegen, und schon damals ist Ihnen abgeraten, eine Vorbereitung der Oper in Deutschland vorzunehmen. Dieser Standpunkt der Reichsdramaturgie hat sich auch heute nicht geändert, obgleich die Oper inzwischen beim Maggio Musicale Fiorentino 1940 zur Aufführung gelangte. Nach den bisherigen Erfahrungen lehnte das deutsche Theaterpublikum eine derartige Musik, die zu stark ins Atonale geht, ab, und daher dürfte es sich kaum für den Verlag rentieren, die Kosten der Übersetzung und der Bearbeitung aufzuwenden. Ich kann Ihnen daher nur anraten, von der Verbreitung des Werkes Abstand zu nehmen“*. [Die Musik von *Volo di notte* ist nicht atonal!].

Eine erste französische Vorstellung des Werkes findet 1950 in Paris in Konzertform statt. Erst im 1960 wird eine neue französische Fassung der Oper in der *Opéra-comique* aufgeführt, welche zu einem großen Theatererfolg und zum Preis *Noël Boyer* führt. Von diesem Zeitpunkt an wird die französische Fassung *Vol de nuit* im französischen Sprachraum und Theatern, vor allem ab 1968, regelmäßiger aufgeführt. Roger Désormière (Paris 1950) gilt als historischer Dirigent für *Vol de nuit*; Georges Prêtre hat vor allem und ausschließlich die erfolgreiche Vorstellung in Paris von 1960 dirigiert.

Man muss die wichtige Funktion für die Verbreitung dieses Werkes betonen, welche vor allem die Radioübertragungen in Italien, Frankreich, aber nicht ausschließlich, ausgeübt haben (siehe Anhang zu diesem Kapitel. Über die Funktion des Radios in Italien und die Position von Dallapiccola diesem gegenüber, siehe Kap. 2.2).

Am Anfang der fünfziger Jahre wird *Nachtflug* ein *best-seller* in Deutschland (siehe im Kapitel 8.3.3: 9.6.1950, *Saint-Exupéry best-seller in Deutschland!*). Dazu folgen viele Aufführungen der Oper in den deutschsprachigen Gebieten. Zu erwähnen sind vor allem diejenigen von Hamburg ab 1954, welche unter der Leitung von Leopold

Ludwig (mit Toni Blankenheim, Rivière, und Gisela Litz, Frau Fabien) bis zum großen Erfolg in Paris führen (siehe im Kap. 8.3.3: *Pariser Aufführung der Hamburger Staatsoper 28.4.1955*).

In den fünfziger Jahren in Italien wird *Volo di notte* nur einmal in Rom, unter der Leitung von F. Previtali, aufgeführt: an dieser Aufführung nehmen die für die Werke von Dallapiccola „historischen“ Sänger Scipione Colombo und Magda László teil, welche zum ersten Mal im 1950 für die erste szenische Aufführung von *Il Prigioniero* in Florenz mit Hermann Scherchen aufgebieten worden waren: „*Essa vede riuniti per la prima volta il soprano ungherese Magda László e il baritono italiano Scipio Colombo, ovvero coloro che dal 1949 al 1969 (Colombo fino al 1972) si comportarono come „angeli custodi“ della musica teatrale di Dallapiccola, in modo talmente indissolubile da sembrare che la programmazione del teatro di Dallapiccola fosse subordinata alla disponibilità della coppia italo-ungherese (o almeno della László)*“¹⁵²

Erst im 1964 wird das Werk in Italien wieder aufgenommen: man kann von einer regelrechten *Renaissance* von *Volo di notte* sprechen, da es im gleichen Jahr sowohl im *Teatro alla Scala* zum ersten Mal (nach 24 Jahren!) als auch in Florenz und in Rom aufgeführt wird. Drei Jahre später wird es in Palermo, und erst Mitte der siebziger Jahre in Treviso, Venedig und Genua aufgeführt (siehe Anhang zu diesem Kapitel).

Gualerzi (in: T.MMF 2204 S.135-137) fasst die Zeit- und Standortverteilung des Theaterschaffens von Dallapiccola in Italien zusammen¹⁵³: *Ulisse* (Uraufführung: Berlin 1968) wird insgesamt vier Mal aufgeführt, drei Mal zwischen 1970 und 1972, und 1986 in Turin. Florenz ist die Stadt, in welcher die Bühnenwerke am häufigsten aufgeführt worden sind: acht Mal in Florenz, sieben Mal in Rom (vier davon in Konzertform), fünf Mal in Mailand (eine in Konzertform). Dazu muss man die Aufführung von *Il Prigioniero* an der *Scala* am 18. Mai 2008 hinzufügen. Nach einem unsicheren Anfang wegen des Krieges werden die Bühnenwerke Dallapiccolas in den italienischen Theatern zwischen 1949 (Uraufführung von *Il Prigioniero*) und 1976 regelmäßig dargestellt und erreichen 1972 mit fünf Aufführungen und zwei Radiosendungen einen Höhepunkt. Danach gibt es einen Einbruch. Erst mit der Hundertjahrfeier des Komponisten (Dallapiccola ist 1904 geboren) hat sich die

¹⁵² Siehe: T.MMF 2004, Giorgio Gualerzi S. 132-137 mit Fußnoten, insbesondere für das Zitat S. 133.

¹⁵³ Siehe in T. MMF 2004, Giorgio Gualerzi, S. 130-131, *Il Teatro di Dallapiccola in Italia (1940-2004)*.

Situation zum Teil verbessert, obwohl Gualerzi an die Annullierung von *Il Prigioniero* in Palermo erinnert, und an: „*mancato riconoscimento a livello ministeriale dell'internazionalità della figura di Dallapiccola (il che, per un musicista di frontiera come lui, mi sembra francamente grottesco, per non dire altro)*¹⁵⁴.“

Die Situation ist aber noch komplexer, wie die folgende Tabelle zeigt:

Theateraufführungen von *Volo di notte* und *Il Prigioniero*

(Siehe Fußnote¹⁵⁵)

<i>Volo di notte</i>	
Jahr	Stadt
1940	Firenze, Uraufführung
1942	Roma
1950	Paris <i>Version Concert</i>
1951	RAI Roma <i>In Forma di Concerto</i>
1952	Freiburg im Breisgau
1954	Hamburg
1954	Düsseldorf (D)
1955	Hamburg (siehe 1954)
1955	Graz (A)
1955	Paris (<i>reçoit l'Opéra d'Hambourg</i>)
1956	RAI Roma
1956	Berlin (D)
1956	Wuppertal (D)
1956	Stuttgart
1956	Hannover (D)
1959	Buenos Aires
1960	Oldenburg (D)
1960	Paris. 22.10.1961. <i>Preis „Noël Boyer“</i>
1960	RAI Roma
1962	Genève (CH).
1963	RAI
1963	Edinburgh (GB).
1963	Glasgow

<i>Il Prigioniero</i>	
Jahr	Stadt
1949	RAI Torino <i>In Forma di Concerto</i>
1950	Firenze, Uraufführung
1951	Frankfurt (D). Konzertante Aufführung
1953	RAI. Milano
1954	Essen (D). Deutsche Erstaufführung
1954	Buenos Aires
1955	Berlin
1956	München (D). Konzertante Aufführung
1961	London
1961	Strasbourg
1962	Amsterdam
1962	Stockholm
1962	Genova
1962	Milano <i>Erstaufführung an der Scala</i>
1963	Trieste

¹⁵⁴ Idem, S. 136.

¹⁵⁵ In: Luigi Dallapiccola, *Volo di notte. Il Prigioniero*. 67° Maggio Musicale fiorentino, Teatro del MMF, giugno 2004, S. 130-131. Elenco: *Il teatro di Dallapiccola in Italia, 1940-2002*, di Giorgio Gualerzi; und in: *Avant-Scène Opéra* 2003, S. 124-126.

Die Aufführungen von *Il Prigioniero* sind wahrscheinlich unvollständig. Siehe auch: Kämper Dietrich, in De Santis 1997, S. 349-350.

Volo di notte		Il Prigioniero	
Jahr	Stadt	Jahr	Stadt
1963	Kreefeld/Mönchengladbach (D)	1963	Torino
1964	Firenze		
1964	Milano <i>Erstaufführung an der Scala</i>		
1964	Roma	1964	Roma
1964	Bruxelles (B)	1964	Duisburg (D)
1965	Braunschweig (D)		
1965	Zürich (CH)	1965	Zürich
1966	Tokio (J)		
1966	Fiume –Rjeka (Yu)	1966	Bologna
1967	Palermo	1967	Venezia
1967	New York, Manhattan School Music		
1967	Frankfurt (D)		
1967	Ostrava (CS)		
1968	Paris	1968	Paris
1969	Buenos Aires	1969	Edinburgh
		1969	Firenze
1969	Lyon (F)	1969	Amsterdam
		1970	Oslo
		1970	Rio de Janeiro
1971	Hagen (D)	1971	Lissabon
1972	Toulouse (F)	1972	Napoli
1972	Treviso	1972	Treviso
		1972	Firenze
		1973	Stuttgart
		1975	Siena, Viareggio, Pisa, Pistoia
1975	Genova	1975	Palermo
		1976	Catania
		1977	Athen
		1979	San Francisco
1980	Lille (F)		
1980	Nantes (F)		
		1982	Mexico
1984	Genova		
1985	Marseille (F)	1985	Amsterdam
1986	Trieste	1986	RAI Roma
1990	Montpellier (F)		
		1992	Paris
1993	St. Etienne		
		1995	RAI Torino
		1996	Tampere
		1996	Firenze
1998	Wien	1998	Wien
1999	Paris <i>Version Concert</i>		
2000	Toulouse	2000	Buenos Aires
		2000	London
		2001	Princeton
		2002	Torino
2004	Firenze	2004	Firenze
		2004	Catania
		2008	Milano
		2008	Halle (D)

Ein Vergleich zwischen den Aufführungen von *Volo di notte* und denjenigen von *Il Prigioniero* kann interessant sein, um die Rezeption dieser Werke zu verstehen. *Der Gefangene* hat anfänglich weniger Erfolg als *Nachtflug* gehabt; dazu hat ihm später die „best-seller-Wirkung“ von Saint-Exupéry gefehlt. In den fünfziger Jahren wird dieser seltener aufgeführt als *Vol de nuit*¹⁵⁶: in Frankreich (und deswegen auch in der Schweiz) wird er bis 1968 nicht aufgeführt, in Deutschland nur in Berlin (mit Hans Rosbaud). Unerwartet sind deswegen die zwei diskographischen Aufnahmen von *Il Prigioniero* während der fünfziger Jahre: 1955 mit Hans Rosbaud (und den Berliner Philharmonikern; Helene Werth und Eberhard Wächter, Frau Fabien und Rivière) und 1956 mit Hermann Scherchen (Orchester und Chor des Bayerischen Rundfunks; Helga Pilarczyk und Eberhard Wächter): es gibt heutzutage noch keine Diskographie für *Volo di notte*¹⁵⁷. Weitere Diskographien für *Il Prigioniero* sind in den Jahren 1960, 1967, 1970, 1974 und 1995 erschienen (siehe T. MMF 2004, S. 163). Die sechziger Jahre stellen eine wahre Blütezeit dieser zwei Werke dar; nachher wird vor allem *Il Prigioniero* aufgeführt, hingegen verliert *Volo di notte* an Bedeutung. Dazu beginnt *Ulisse* seinen Weg.

¹⁵⁶ Die Liste von Vorstellungen ist wahrscheinlich unvollständig, vor allem was *Il Prigioniero* betrifft. Für dieses Werk habe ich vor allem die französische Veröffentlichung von l'Avant-Scène 2003 (S. 70-74) benutzt, welche aber für die französischen Aufführungen kompetent ist.

¹⁵⁷ Giuseppe Rossi, in: T. MMF 2004, S. 162: „Non esistono tuttora edizioni discografiche in commercio di ‚Volo di notte‘. Fra i collezionisti di registrazioni dal vivo circolano però tre incisioni in lingua francese da Radio France delle quali é stata progettata una pubblicazione su disco. Si tratta della prima esecuzione di Parigi diretta da Roger Désormière [9.2.1950...], successive dirette da Pierre Michelle-Le Conte [22.6.1962], e da Marek Janowski [Cité de la Musique 12.1.1999].“

Anhang zu Kap. 8.2. Die Aufführungen von *Volo di notte*.

In Italien Radio- und Fernsehübertragungen

Jahr	Erste Aufführung	Stadt	Theater/Radio oder Fernsehen	Musikalische Leitung (Rivière/ Frau Fabien)	Inszenierung (Regie)	Bühnenbild	Chöre, Leitung
1940	18.5	Firenze, Uraufführung	Teatro La Pergola	Coro e Orchestra del MMF, Dir. Fernando Previtali. (Francesco Valentino/Maria Fiorenza).	Guido Salvini	Baccio M. Bacci A. Molinari	Andrea Morosini
1940	18.5	Radioübertragung	RAI	Coro e Orchestra del MMF, Dir. Fernando Previtali. (F. Valentino/M. Fiorenza)			Andrea Morosini
1942	10.11	Roma	Teatro Reale dell'Opera	Coro ed Orchestra del Teatro Reale. Dir. F. Previtali (G. Taddei/M. Fiorenza)	Oskar Saxida Sassi	Alfredo Furiga	Giuseppe Conca
1949	Im Juli	Radioübertragung	Belgische Nationale Radio-OMROEP	Orchester und Chor des belgischen Nationalradios, Dir. Leonce Gras (Le Roy/Martin-Metten)	---	---	Jan Van Bouwel
1950	9.2.1950	Paris <i>Französische Erstaufführung</i>	Théâtre des Champs-Élysées <i>Version concert</i>	Orchester National et Chor de la Radiodiffusion Française. Dir. Roger Désormière (B. Demigny/Martin-Metten)	---	---	Yvonne Gouverné
1950	9.2.1950	Radioübertragung	Radiodiffusion Française	Orchester National et Chor de la Radiodiffusion Française. Dir. Roger Désormière (B. Demigny/Martin-Metten)	---	---	Yvonne Gouverné
1951	19.4	Roma	Auditorium RAI <i>In forma di concerto.</i>	Orchestra e Coro della Radio Italiana di Roma, Dir. F. Previtali (Scipione Colombo/Magda László)	---	---	Gaetano Riccitelli
1951	19.4	Radioübertragung	RAI	idem	---	---	Gaetano Riccitelli
1952	2.12	Freiburg im Breisgau <i>Deutsche Erstaufführung.</i>	Städtische Bühne	Dir. Heinz Dressel (Eugen Grimm/Helmtrude Kraft)	Reinhard Lehmann	Rolf Christiansen	Max Schlager
1953	21.10	Radioübertragung	Belgische Nationale Radio-OMROEP?	Dir. Eduard Flipse (Léon Combé/Greet Koeman)	---	---	[?]
1954	9.5	Hamburg	Staatsoper, Matinee (11-12 Uhr)	Dir. Leopold Ludwig (Toni Blankenheim/Gisela Litz)	Günther Rennert	Alfred Siercke	Günter Hertel

Jahr	Erste Aufführung	Stadt	Theater/Radio oder Fernsehen	Musikalische Leitung (Rivière/ Frau Fabien)	Inszenierung (Regie)	Bühnenbild	Chöre, Leitung
1954	24.6	Radioübertragung	Swedisches Radio	Dir. Herbert Sandberg (Erik Saeden/Elisabeth Söderström)	---	---	[?]
1954	9.11	Düsseldorf (D)	Städtische Bühne	Dir. Arnold Quennet (Kurt Gester/Hildegard Hillebrecht)	Günter Roth	Heinz Beisker	[?]
1954	28.11	Radioübertragung	Radio Monteceni (CH)	[? = RAI, Roma, 19.4.1951?]	---	---	[?]
1955	18.1.1955	Hamburg (siehe 9.5.1954)	Staatsoper	Dir. Leopold Ludwig (Toni Blankenheim/Gisela Litz)	Günther Rennert	Alfred Siercke	Günter Hertel
1955	10.3.1955	Graz (A)	Vereinigte Bühnen	Dir. Gustav Cerny, OttoWiener/Gertraud Hopf	André Diehl	Heinz Ludwig	Ladislaus Földes
1955	28.4.1955	Paris (<i>reçoit l'Opéra d'Hambourg</i>) =Hamburg 1954 und 1955 [!*	Le Théâtre des Champs-Élysées	Dir. Leopold Ludwig (Toni Blankenheim/*Anne Bollinger)	Günther Rennert	Alfred Siercke	Günter Hertel
1956	18.3	Berlin (D)	Städtische Oper	Dir. Richard Kraus (Alfons Herwig/Ingeborg Exner)	Wolf Völker	Alfred Siercke	Ernst Senff
1956	22.4	Radioübertragung, RAI	[= Rom, 19.4.1951]	Dir. F. Previtali (Scipio Colombo/ Magda László)	---	---	Gaetano Riccitelli
1956	19.5	Wuppertal (D)	Wuppertaler Bühnen	Dir. Hans Georg Ratjen (Karl Wolfram/ Helma Reich)	Georg Reinhardt	Heinrich Wendel	Willi Fues
1956	22.5 [?]	Stuttgart	Staatsoper	Dir. J. Dünnwald (Toni Blankenheim/Lore Wissmann)	Kurt Puhlmann	Leni Bauer-Exsys	Heinz Menale
1956		Hannover (D)	Opéra	Dir. Johannes Schüler (Theo Zilliken/Hertta Wilfert)	Peter Ebert		
1959		Buenos Aires	Teatro Colon	Dir. Antonio Tauriello (Giulio Viamonte/Haydée de Rosa)	Otto Erhardt	Saulo Benavente	
1960	6.3.1960	Radioübertragung	Rai	Dir. Fernando Previtali [?]	---	---	[?]
1960		Oldenburg (D)					
1960	7.10.1960	Paris. 22.10.1961. <i>Preis „Noël Boyer“</i>	Théâtre Nationale de l'Opéra Comique	Dir. Georges Prêtre (Jacques Doucet / Denise Duval)	Jean Mercure, Léon Ferly. Robert Jeantet.	M. Douking; M. Brunet	M. Jack Collin
1962	23.2.1962	Genève (CH). <i>Rapprésentation Officielles de l'Opéra-Comique. 1. Suisse.</i>	Grand-Casino.	Orchestre de la Suisse Romande, Dir. Jean Meyland (Jean Chesnel/ Denise Duval)	Jean Mercure, Léon Ferly. Robert Jeantet.	M. Dorking; M. Brunet	Odette Chaynes
1962	1.3	Stanford <i>The American Première.</i>	Stanford Opera Theatre	Dir. Sandor Salgo (John Robert Dunlap/ Gretta Harden)	Robert Loper	Richard Hay	Harold Schmitdt

Jahr	Erste Aufführung	Stadt	Theater/Radio oder Fernsehen	Musikalische Leitung (Rivière/ Frau Fabien)	Inszenierung (Regie)	Bühnenbild	Chöre, Leitung
1963	5.6.1963	Edinburgh (GB). <i>The British Premiere.</i>	King's Theatre Edinburgh	Dir. Alexandre Gibson (Don Garrard/ Marie Collier)	Peter Ebert	Ralph Koltai	[?]
1963		Glasgow	Scottish Opera (Englisch)	Dir. Alexandre Gibson (Don Garrard/ Marie Collier)	Peter Ebert	Ralph Koltai	[?]
1963	16.6.1963	Radioübertragung	RAI (= 22.4.1956)	Dir. F. Previtali (Scipio Colombo/ Magda Laszlo)	---	---	[Gaetano Riccitelli]
1963	10.11	Fernsehübertragung	Ungarisches Fernsehen	Dir. Tamás Vajda (György Radnay/ Häzy Erzsébet[?])	György Kármán	László Drágely	Cecilia Vajda
1963		Kreefeld/ Mönchengladbach (D)					
1964	18.6	Firenze	XXVII MMF, Teatro Comunale	Dir. Antal Dorati ((Scipio Colombo/ Magda László)	Aurelio M. Milloss	Fernando Farulli	Adolfo Fanfani
1964	26.6	Milano <i>Erstaufführung in der Scala</i>	Teatro alla Scala	Dir. Nino Sanzogno (Scipio Colombo/ Magda László)	Aurelio M. Milloss	Fernando Farulli	Roberto Benaglio
1964		Roma	Auditorium Rai <i>In forma di Concerto</i>	Dir. F. Previtali (Scipio Colombo/ Magda László)			
1964		Bruxelles (B)					
1965	31.3.1965	Braunschweig (D)	Staatstheater	Dir. Heinz Zeebe (Alfons Herwig a. G./ Catarina Beyron)	Federik Mirdita	Manfred Schöter	Ulrich Eistert
1965	7.9	Zürich (CH)	Opernhaus	Dir. Christian Vöchting (Werner Ernst/ Gerry de Groot)	Kurt Ehrhardt	Max Röthlisberger	Hans Erismann
1966	26.2	Tokio (J)	Metropolitan Festival Hall, The Fujiwara Opera	Dir. Hiroyuki Iwaki, Tokyo Philharmonic Orchestra (Yoshinabu Kuribayashi/ Yukiko Osaki)	Masayoshi Kuriyama	Setsu Asakura	Fujiwara Opera Chorus Group
1966	5.2.1966	Fiume –Rjeka (Yu)	[?]	Dir. Vladimir Benic [?] (Marino Sfiligoi/ Zorka Wolf)	Dinko Svoboda [?]	Alexandar Augustincic	[?]
1967	12 1	Palermo	Teatro Massimo	Ottavio Ziino (Scipio Colombo/ Magda László)	Aldo Mirabella Vassallo	Fernando Farulli	Mario Tagini
1967	10.3	New York, Manhattan School of Music	The Opera Theatre	Dir. Anton Coppola (Richard Clarke/ Jane Judge)	Basil Langton	Basil Langton	The Manhattan Concert Chorale
1967		Frankfurt (D)	Opéra	Dir. Theodore Bloomfield	Kurt Horres	Heinz Heckroth	
1967		Ostrava (CS)					

Jahr	Erste Aufführung	Stadt	Theater/Radio oder Fernsehen	Musikalische Leitung (Rivière/ Frau Fabien)	Inszenierung (Regie)	Bühnenbild	Chöre, Leitung
1968		Paris	Opéra-Comique	Dir. Jacques Bazire (Jacques Doucet/M. de Pondeau-C. Herzog)	Jean Mercure	G. Douking	
1969		Buenos Aires	Teatro Colon	Dir. Antonio Tauriello (Gian Piero Mastromei/Haydée de Rosa)	Oswaldo Bonet	Luis Diego Pedreira	
1969	11.2.	Rumänien [?]	Radio-Bucarest? Radioübertragung?	Dir. Ludovic Baci (Nicole Gafton/ Emilia Petrescu, artista emerita [!])	---	---	Coro Radioteleviziunii, dir. Aurel Grigoras
1969	11.11	Lyon (F)	Opéra de Lyon	Dir. Jacques Houtmann (Christos Grigoriou/ Héliá T'Hezan und Dany Barraud)	Gaston Benhaim	Jacques Rapp	Paul Decavata
1971		Hagen (D)					
1972		Toulouse (F)	Théâtre du Capitole	Dir. Michel Plasson (Jacques Doucet/Héliá T'Hezan - D. Barraud)			
1972	4.10	Treviso	Teatro Comunale	Dir. Armando Gatto (Claudio Desderi/ Dorothy Dorow)	Antonello Madau Diaz	Ferruccio Villagrossi	Vittorio Barbieri
1973	28 [?].3	Venezia	Teatro La Fenice	Dir. Ettore Gracis (Renato Cesari/ Doroty Dorow und Slavka Taskova Paoletti)	Virginio Puecher	Virginio Puecher	Corrado Miranda
1975	7.5	Genova	Politeama Margherita	Dir. Bruno Bartoletti (Mario Basiola/ Gabriella Ravazzi)	Lamberto Puggelli	Ferruccio Villagrossi	
1980		Lille (F)	Opéra du Nord				
1980		Nantes (F)					
1984	2.3	Genova	Teatro Carlo Felice	Dir. Massimo Pradella (Mario Basiola/ Gabriella Ravazzi)	Vera Bertinetti	Ferruccio Villagrossi	Dante Gheri
1985		Marseille (F)	Opéra	Dir. Henry Gallois (René Massis/François Garner)	Bruno Stefano	Bernard Arnould	
1986	8.3	Trieste	Teatro Comunale Giuseppe Verdi	Dir. Spiros Argiris (Mario Basiola/ Gianna Amato)	Vera Bertinetti	Ferruccio Villagrossi	Andrea Giorgi
1990		Montpellier (F)	Opéra	Dir. Marc Foster (Armand Arapian/Martine Olmeda)	Bruno Stefano	B. Arnould/L. Désiré	

Jahr	Erste Aufführung	Stadt	Theater/Radio oder Fernsehen	Musikalische Leitung (Rivière/ Frau Fabien)	Inszenierung (Regie)	Bühnenbild	Chöre, Leitung
1993		St. Etienne	Grand Théâtre	Dir. Bruno Poindefert (Hervé Hennequin/Mireille Delunsch)	Bruno Stefano	Bernard Arnould	
1998		Wien	Neue Oper Wien	Dir. Bernard Schneider (David McShane/Birgitte Pinter)	Ches Themann-Uruch	M. Mettler/ J. Pfaundler	
1999		Paris <i>Version Concert</i>	Cité de la musique	Dir. Marek Janowski (François le Roux/Isabelle Vernet)	-	-	
2000		Toulouse		Dir. Marc Bleuse (Armand Arapian/Sophie Caroline Schatz)	Jacques Doucet	Olivier Hébert	
2004	8.6	Firenze	Comunale	Dir. Bruno Bartoletti (Carmelo Corrado Carruso/ Rosalind Plowright)	Daniele Abbado	Giovanni Carluccio	José Louis Basso

In:

- ACGV, Fondo Luigi Dallapiccola. [Scatole Verdi XLVII- XLVIII].
- Città di Trieste, Teatro Comunale G. Verdi, Ente Autonomo, Stagione lirica 1985-86, Elenco: „Tutte le rappresentazioni di *Volo di notte* e di *Marsia*“.
- Luigi Dallapiccola, *Volo di notte. Il Prigioniero*. 67° Maggio Musicale fiorentino, Teatro del MMF, giugno 2004, S. 130-131: Elenco „Il teatro di Dallapiccola in Italia, 1940-2002“ di Giorgio Gualerzi.
- Teatro La Fenice di Venezia, [Stagione 1972-73?]. Luigi Dallapiccola, *Volo di notte*, 28.3.1973]. Elenco: „Il Teatro di Dallapiccola in Italia (1940-1972)“ a cura di Giorgio Gualerzi e Carlo Marinelli Roscioni.
- In: Avant-Scène Opéra 2003, S. 124-126.

8.3 Die Rezeptionsgeschichte von *Volo di notte*. Die Musikkritik

(Siehe 10.6 Spezifische Bibliographie).

Dieser Text ist ein erster Versuch, eine kurze Rezeptionsgeschichte von *Volo di notte* aufzuzeichnen. Das gesammelte Material ist zwar unvollständig, aber umfangreich. Für die Auswahl der Zeitungsartikel und der kritischen Essays habe ich folgendes bevorzugt: einerseits die Verschiedenheit der Meinungen, andererseits ihr historischer Wert, sowohl für die Zeit, in welcher diese geäußert worden sind, als auch für die darauf folgenden Zeiten. Ich kann leider dieses Kapitel nur ungenügend erläutern: nach der langen Arbeit mit der Partitur dieses Werkes hatte ich aber die Neugier, die kritischen Meinungen vor allem der Musikkritiker zu hören, welche eine direkte Beziehung zu Dallapiccola und seinem Werk gehabt hatten. Es ist vorausgesetzt, dass ich bewusst andere dieses Kapitel vertiefen lasse.

8.3.1 Von 1938 bis 18.5.1940.

Im Februar 1938 schreibt Alberto Mantelli einen Zeitungsartikel, *Ritratto di Dallapiccola*, im *Meridiano di Roma*, in welchem kein Wort über *Volo di notte* gesagt wird¹⁵⁸. Hingegen schon am 22.10.1938 lädt Andrea Della Corte Dallapiccola zu *La Stampa* ein, um sein erstes Bühnenwerk zu beschreiben und dem Publikum vorzustellen (siehe 8.1). In den zahlreichen Briefen zwischen Mantelli und Dallapiccola wird Mantelli ab Sommer 1937 vom Komponisten selbst informiert, dass er an einem neuen Werk arbeitet. Erst am 12.4.1938 enthüllt Dallapiccola vorerst seinem guten Freund Mantelli, dass es sich um sein erstes Werk für das Theater handelt (siehe Kap. 5.2).

30.12.1939 erscheint ein ähnlicher Artikel in der englischen Presse (siehe in 10.6. Spezifische Bibliographie: [?], 1939). Da alle diese Texte sich entsprechen und von Dallapiccola stammen, kann man ohne weiteres behaupten, dass um jene Zeit der Komponist schon angefangen hatte, seine Oper dem Publikum vorzustellen. Er ist sich auch sehr wahrscheinlich dessen bewusst, dass diese – um richtig verstanden und anerkannt zu werden – eine zeitlich vorhergehende einleitende Vorbereitungs- und Popularisierungsarbeit benötigt¹⁵⁹. Das geschieht in mehreren Sprachen und

¹⁵⁸ 5.3.1938. Ein Brief von Dallapiccola an Mantelli. Der Komponist hat den Artikel in *Meridiano*, *Ritratto di Dallapiccola*, gelesen. Er ist sehr zufrieden: „credo che tu sia quello che più profondamente di tutti ha studiato la mia musica, più pazientemente di tutti. „Le Laudi“ continuano ad essere eseguite con successo“ [Dallapiccola erwähnt, dass diese am 10.3 am schweizerischen Radio Monte Ceneri übertragen worden sind]. Dazu sagt er: „L'opera procede“. [„Opera“ muss mit „Werk“, und nicht mit „Oper“ übersetzt werden].

¹⁵⁹ Brief von Dallapiccola zu Mandelli, 30.12.1936.

bezieht mehrere europäische Länder ein. Dazu muss man die Rolle der Radioübertragungen erwähnen, vor allem diejenige des RAI. Die *Première* von *Volo di notte* wird am italienischen Radio direkt übertragen (siehe: Radiocorriere, 17.5.1940). Darauf folgen viele anderen Sendungen in ganz Europa (siehe die Tabelle: *Die Aufführungen von ‚Volo di notte‘*. Anhang zu Kap. 8.2). Dallapiccola hat gewusst, wie wichtig das Radio für die Verbreitung seiner Musik sein konnte (siehe De Benedictis 2004). Über dieses gute Werbungssystem äußert sich Zanetti (5.1940) in seinem Artikel nach der Vorstellung in Florenz. Er hat auch an der einleitenden *conferenza* von Luigi Dallapiccola teilgenommen: „[...] *nell’economia strutturale è possibile ravvisare la prima causa della forza di suggestione che emana dal debutto teatrale di Dallapiccola. Lavoro audace [Volo di notte], secondo la formula parola composta dalla stampa annunziatrice. Buono il sistema pubblicitario? Forse per far tendere i muscoli del pubblico ombroso, irrigidendolo sulle amatissime posizioni del quieto vivere*“.

Sehr wahrscheinlich in der gleichen Zeit von Della Corte erscheint ein zweiter Artikel von Alberto Mantelli (*Volo di notte*, Mantelli 1938-1940?). Mantelli vergleicht „la

„Alla metà di novembre ho terminato il primo abbozzo di Tre laudi religiose, che ritengo forse anche ‚più avanzate‘ della III Serie dei ‚Michelangelo‘. In origine avevo intenzione di mandare questo lavoro alla Rassegna Nazionale del Sindacato; ma poi, riflettendo meglio, mi sono accorto che un lavoro mio (e soprattutto questo, che racchiude tre studi per l’opera futura), dato in prima esecuzione a Roma, ha tutto da perdere e nulla da guadagnare. L’ho fatto sentire a Guido Gatti e, strumentato per il complesso Veneriano, lo affiderò a lui per qualche esecuzione all’estero la prossima stagione. Ormai è soltanto sull’estero che io posso puntare. E non solo per ragioni di maggior comprensione, ma anche per ragioni puramente pratiche. Perché l’andazzo della critica nostra, di quella dei quotidiani soprattutto, fa paura. Come le ho scritto anche nell’ultima mia, non sono tanto imbecille da non capire che la critica non può dire bene di tutti. Facendo così la critica non sarebbe critica. E così è alla ricerca dell’incasellamento. Autore A. Bisogna dir bene perché di grandi meriti militari e squadristici. Autore B. Una stroncatura non è opportuna perché legato molto di vicino al Vaticano. Autore C. Impiegato alla Stampa & Propaganda, quindi è pericoloso dire quello che si pensa. Autore D: Accademico D’Italia o deputato o simile. Autore E: vecchio massone, quindi meglio tenerlo buono. E la serie può continuare. Dato che io non sono uncinato ad alcuna categoria trovo logico e giusto che la critica, che pure deve vivere, se la prenda con me che non voglio e non posso protestare. Ma mi dica, proprio con la mano sul cuore, io ho torto di prendere le risoluzioni che sto prendendo? A meno che anche da noi, da un giorno all’altro, non si arrivasse a realizzare la conquista meravigliosa che il terzo Reich ha realizzato or è un mese. La sera alla mattina la critica é abolita. Ma purtroppo da noi la critica ha troppi interessi sotterranei!“ [...].

figura gigantesca di Rivièrè, teso con una forza che non conosce ostacoli al trionfo di un supremo valore spirituale", mit denjenigen der anderen Charaktere dalle „*penose e umane implorazioni, e alle mormorazioni degli impiegati della Compagnia che s'impietosiscono dei casi tragici cui assistono*". Seine Lektüre des Werkes ist extrem dualistisch und feiert die heldenhafte Überzeugung Rivièrès. Wenn er betont: „*una toccante e singolarissima attualità etica dell'opera*", riskiert er, das Werk in einen politischen Kontext einzufügen, dem dieses wahrscheinlich nicht angehört.

Dazu ist die musikalische Beschreibung der Oper nicht deutlich: „*quest'opera è concepita come un discorso sinfonico suddiviso in vari episodi, alcuni determinanti a guisa di forma chiusa come il ‚pezzo ritmico‘ [...]*“. Es handelt sich um einen eher kurzen Artikel, welcher vor allem über die Handlung und über die Modernität des Werkes informieren will.

Zur gleichen Gruppe von einleitenden Schriften vor der Uraufführung von *Volo di notte* gehört der Artikel von Valentino Bucchi in der *Nazione* vom 17.5.1940.

8.3.2 Die Uraufführung am 18.5.1940.

Firenze, Teatro della Pergola. Prefazione in: MMF, 1940.

Im Vorwort des Programmhefts für die Uraufführung von *Volo di notte* am Maggio Musicale Fiorentino 1940 wird zuerst auf den Vortrag über *Volo di notte* hingewiesen, welcher von Dallapiccola einige Tage vor der Vorstellung gehalten worden ist. Das Werk soll als ein „*elemento indispensabile per un'oggettiva valutazione del Teatro musicale dell'Europa contemporanea*“ betrachtet werden. Man vermerkt, wie das moralische Engagement der heutigen Musiker sehr verschieden von demjenigen der Vorkriegszeit sei. Ein Musiker wie Debussy und Ravel „*poteva permettersi il lusso di lasciare che tutto andasse alla deriva [...]. Tutto questo non è più possibile per il musicista contemporaneo, che non può assistere indifferente allo spettacolo della vita che si agita intorno a lui [...]. Il momento di agire è venuto: è la parola d'ordine.*“

In diesem Vorwort (*Prefazione*) wird man in das Werk mit Aufmerksamkeit in allen seinen Facettierungen eingeführt, als ob man seitens der Zuschauer eine verschiedene und vom Komponisten nicht vorgesehene Interpretation befürchtete. Der Text dieser *Prefazione* wird in fast allen Zeitungsartikeln, welche auf die Uraufführung folgen, wieder aufgenommen. Zum Beispiel wird übernommen, dass es sich um „ein Drama des Willens“ (*dramma della volontà*) handelt; dass Rivièrè die Hauptfigur des Werkes ist und alle anderen Charaktere von ihm abhängen: *hanno una funzione di sfondo*. Dabei ist aber auch Frau Fabien sehr wichtig; die Funktion des Funkers wird so definiert: „*il radiotelegrafista riveste su per giù la stessa*

funzione che ha, nella tragedia greca il ‚nunzio‘, o ‚lo storico‘ nell’oratorio classico“. Man geht aber mit dieser Anschauung nicht weiter: Dallapiccola hat nie die Absicht geäußert, eine neue Gattung für die Bühne in Verbindung mit dem *Oratorium* oder der *Sacra Rappresentazione* neu zu entwickeln. Hingegen wird gesagt, dass für Dallapiccola das Problem in folgendem besteht: *„di realizzare una profonda unità estetica, il ‚lirismo‘ della nostra epoca. L’opera di Dallapiccola implica una rinuncia, storicamente giustificata, al ‚melodramma‘ ed un atto di fede nell’eterna vitalità del ‚teatro‘.“* Die Musik folgt getreu der Entwicklung des Geschehens; auch wenn die geschlossenen Formen nicht vorhanden sind, hat es immer eine scharfe, aber freie kontrapunktistische Logik, welche sich dem Begriff der „Inventionen“ annähert. Die ersten Takte der Oper, in denen das Zwölftonthema von Dur-Dreiklängen in enger Lage begleitet wird, werden hervorgehoben. Das Werk hat keine Leitmotive. Im Artikel werden das *Pezzo ritmico*, der *Corale*, *Variazioni e finale* und der *Inno* als „strophische Formen“ (*forme strofiche*) bezeichnet. Der Chor hat eine Hauptfunktion und verleiht dem Werk Tiefe. Die Stimmenbewegungen werden auch genau beschrieben. Die Stimmen *„seguono soltanto ‚realisticamente‘ (attenzione al vocabolo!) lo svolgimento delle parole nel dramma. [...] una ricerca vocale tesa ad afferrare ed a risolvere il valore della parola nella frase e della frase nel periodo“.* Die Funktion des Orchesters besteht darin, den Stimmen einen sicheren und organischen Hintergrund zu versichern. In der Deklamation taucht noch mehr der Wille Dallapiccolas hervor, sich von den üblichen Vokalformeln der *opera in musica* und der *scena lirica* zu distanzieren, um ein wahrhaftigeres Theater zu haben. Danach werden die verschiedenartigen und gegensätzlichen Klanglichkeiten (*sonorità*) aufgezählt, welche von Dallapiccola für die Charakterisierung der verschiedenen Szenen benutzt worden sind. Die Szene IV stellt den dramatischen Höhepunkt der Oper dar (Frau Fabien und Rivière). Das Vorwort endet mit der Datierung des Werkes (Siehe Kap.5.3. *Entstehungsgeschichte. Chronologie der Handschriften und Dokumente von „Volo di notte“*). In welchem Maß diese einleitenden Informationen im Vorwort des Programmheftes vor der Uraufführung von *di Volo di notte* und die schon zusammenfassenden Artikel die darauf folgenden kritischen Essays beeinflusst haben, wird bei der Beschreibung der nächsten Texte deutlich¹⁶⁰.

¹⁶⁰ Leider konnte ich wenig über die Chöre, ihre Funktion und ihre musikalischen Eigenschaften finden. Das spiegelt sich in der Rezeption des Werkes und in den darauf folgenden kritischen Essays in den Zeitungen wider. Dazu gab es auch wenige Hinweise über das Bühnenbild und auf die szenischen Anweisungen, vor allem in Bezug auf die Chöre. Ich habe mir mehrmals die Frage gestellt: wo können die Chöre Platz auf der Bühne finden? Photos, welche in den Zeitungen und in den Zeitschriften gezeigt werden, lassen diese immer

8.3.3 Die Rezeption des Werkes

(Siehe Fußnote ¹⁶¹)

Im Allgemeinen sind sich nach der Uraufführung alle einig, dass *Volo di notte* Erfolg gehabt hat und dass die musikalischen Leistungen des Dirigenten Previtali, der Sänger und der Regie hervorragend gewesen sind. Der Widerhall dieses Werkes ist außergewöhnlich stark für seine Zeit und für seinen jungen Komponisten¹⁶².

Die Musik – insbesondere das Orchester – wurde von allen ausgezeichnet beurteilt. Über den Gesang sind die Meinungen weniger positiv, mit Ausnahme der Szene IV (Frau Fabien). Die Deklamation und der zu realistische Text werden sehr kritisiert. Die Geschlossenheit und Dichte (= it. *compattezza*) der Form und die musikalische Unterschiedlichkeit der verschiedenen Episoden gibt dem Werk dramatische Kontinuität (= it. *continuità drammatica*). Dies gibt nie Anlass zu Momenten des dramatischen Spannungsabfalls. Beachtlich sind die Chöre und die Orchesterklangfarbe. Scheinbar haben die Dissonanzen das Publikum nicht zu sehr „gestört“. Alle sind davon überzeugt, dass mit *Volo di notte* das neue Kunstwerk des Jahrhunderts geboren ist: es handelt sich nicht um ein musikalisches Experiment, sondern um ein gelungenes Werk.

Aus Berichtspflicht muss man hinzufügen, dass über die Oper von Busoni (*Turandot*), welche am gleichen Abend mit *Volo di notte* aufgeführt wird, von allen Musikkritikern – leider nur zu kurz – eine sehr positive Bewertung sowohl des Werkes als auch der Vorstellung in Florenz betont wird. Im Allgemeinen ist das Werk Dallapiccolas wichtiger als dasjenige Busonis: die Aktualität von *Volo di notte*, die Erwartungen gegenüber einem schon bekannten italienischen Komponisten wie Dallapiccola, die Aufklärungskampagne über das Werk vor der Uraufführung, halten das Werk von Busoni im Hintergrund. Die Musikkritiker sind sich aber dessen bewusst und entschuldigen sich bei den Lesern.

In der gleichen Saison des Maggio Musicale Fiorentino werden zwei Werke vorgestellt, welche wahrscheinlich nie in Italien aufgeführt worden sind: *Didone ed Enea* von Henry Purcell und *Aci e Galatea* von Georg Friedrich Händel. Diese gliedern sich in die Erneuerungsbewegung der italienischen Musik mit der Rückkehr zur Alten Musik ein: 1942 im selben *Teatro alla Pergola* in Florenz wird *Il Ritorno di Ulisse in patria* von Claudio Monteverdi, in der Bearbeitung für die „moderne Bühne“ von Luigi Dallapiccola (1941-42), aufgeführt.

im Hintergrund, hinter dem Glasfenster. Im Florentiner Nachlass konnte ich leider wenige Photos finden.

¹⁶¹ Siehe: 10.6 Spezifische Bibliographie.

¹⁶² Siehe in T. MMF 2004, Giorgio Gualerzi S. 132-137.

Die Uraufführung in den italienischen Zeitungen (19 - 31.5.1940)

(Siehe Fußnote ¹⁶³)

Franco Abbiati, in: Corriere della sera, 19.5.1940

Die Musik hat das Drama überschritten. Dieses ist ein: „*falso scopo' ed ha inteso soprattutto liricizzare alcuni fatti caratteristici della nostra epoca. Parla un linguaggio un poco ostico eppure uniforme: un espressionismo politonale [?] fra schönberghiano e berghiano, dentro un'architettura che verrebbe di definire cubista, con poche oasi di cantabilità affidate a una voce interna o ad uno strumento solista. [...]. La grafia ondeggia tra le parti reali dell'accordo perfetto e i disegni tematici di uno spunto dodecafonico.*“

Valentino Bucchi, in: La Nazione, 19.5.1940

„...mi ha sorpreso la concezione ‚verista‘ e direi francamente ‚metricalistica‘ di ‚Volo di notte‘. In quest'opera gli elementi che accompagnano la musica (dizione, gesto scenico, movimento) assumono un'importanza veramente eccessiva. [...] Dallapiccola si preoccupa troppo del significato ‚letterale‘ della parola (quella specie di ‚glissando‘ vocale su ‚amore‘) e troppo che i personaggi parlino diversamente l'uno dall'altro non già nella loro architettura complessiva (che anzi i dialoghi vengono spesso costruiti nell'ambito di una medesima ‚forma‘ musicale) ma nell'espressione più immediata e più ovvia delle frasi che pronunciano. Bellissimi sono in ‚Volo di notte‘ i brani corali e quelle suggestive, delicate, timbricamente magnifiche effusioni musicali [...] dove il compositore trascende il significato ‚scenico‘ e ‚verbale‘ in una mirabile ‚immagine‘ musicale.“

Della Corte, in: La Stampa, 19.5.1940.

Ein sehr interessanter und noch aktueller Artikel von Della Corte, welcher das Publikum auf die Abendvorstellung von *Volo di notte* vorbereitet. An Anfang werden die eigenartigen und modernen Aspekte des Werkes betrachtet: „*qui si parla di aeroplani, di pezzi di ricambio, di linee di comunicazioni, di orari.* [...] *Questi fatti, questi pensieri, che, propri della vita moderna, si propongono urgentemente agli artisti come fonte d'ispirazione attualissima, hanno trovato o no una artistica realizzazione?*“ Della Corte bezieht sich auf *Pacific* von Honegger und auf die *Fonderia di acciaio* und behauptet, dass diese Werke ein kurzes Leben haben werden: „*vita breve [sic!] perché legati alla contingenza*“. Das sollte mit *Volo di notte* nicht geschehen, da: „*Dallapiccola, apparso compositore indifferente, intellettualistico e soltanto nelle ‚Laudi‘ un poco emotivo, s'è rinnovato nel*

¹⁶³ Siehe auch in T.MMF 204, S. 145-161 „Dagli archivi“.

ripensamento della vita reale, nell'interpretazione delle sofferenze dell'anima [...]". Della Corte unterscheidet in diesem Werk hauptsächlich drei Ausdrucksmittel: *„il ritmo, la dinamica, il colore. Essi assorbono ogni altro elemento"*.

Die Melodie, die Harmonie und der Kontrapunkt integrieren sich mit dem Rhythmus und mit der Klangfarbe, die Soloinstrumente hingegen mit la *„policromia, e sempre risultano plastici e piacevoli"*. Die Stimmen in der Deklamation sind vor allem: *„aspre, rigide e contorte. L'impasto dei colori non è mai torbido. Ogni episodio scenico è distinto come pezzo chiuso e ha sue proprie caratteristiche. Questi elementi sono tutti e sempre al servizio del dramma, ecco la cosa importante, anzi ne sono il ‚melos‘ e l'atmosfera. È proprio questa radicale profondità artistica che dispiega le sue forze, interessa, avvince, commuove"*. Was den Stoff der Oper betrifft, betont Della Corte: *„non è più l'amore sensuale e sublime, non intreccio, né snodamento, ma sono i drammi della volontà, della coscienza, dell'essere e del divenire, quali li sentono gli uomini di oggi. E se non si espandono letterariamente o melodrammaticamente, sono intensamente sofferti"*. Die musikalische Substanz und die formale Struktur der Oper sind verschiedenartig und hängen von den Episoden des Librettos ab: *„a ciascun episodio corrisponde un pezzo di musica, che ha il suo svolgimento interno e formale"*. Es fehlt die Entwicklung, oder besser gesagt: *„lo sviluppo non è al modo dell'800 sinfonico"*. Die Orchestrierung ist fähig, die Natur nach den schon in der Musikgeschichte bekannten (= it. *„usate"*) musikalischen Formeln darzustellen: *„nell'orchestra è un pulsare di accenti incalzanti, paurosi, ululati del vento, guizzi di folgori, una ‚tempesta‘ che accoglie usate formule cromatiche ascendenti e discendenti e tuttavia è nuovamente sentita"*. Della Corte betont vor allem den lyrischen Charakter (= it. *„liricità"*) der Szene IV mit Frau Fabien und Rivière. Als Höhepunkte des Werkes werden folgende Stellen aufgezeigt: *„l'invettiva della sposa"* (Frau Fabien), die Erzählung des Funkers (*Pezzo ritmico*), der Aufstand (*la rivolta*) der Beamten und der Inno: *„durante i quali l'emozione è spesso avvincente"*. Die Figur Rivières wird in ihrer ganzen Komplexität und mit ihrer dramatischen Entwicklung beschrieben: *„E la sintesi è in Rivière che promuove, riassume, il dramma. Dapprima severo, impassibile, antipatico, odioso, appare alla fine mutato. Le sue ultime espressioni sono quelle stesse della donna rimasta vedova. Rivière il grande, il vittorioso! La sua forza è la sua pena [...]. Perciò la tragedia è amarissima, non pessimistica"*. Über die Chöre wird nichts gesagt. Della Corte: *„il pubblico che gremiva La pergola ha applaudito con molto calore, mentre dal loggione di sinistra due o tre spettatori fischiavano. L'autore, il maestro Previtali ed i cantanti sono venuti otto volte alla ribalta. Successo, dunque, pieno e convinto"*.

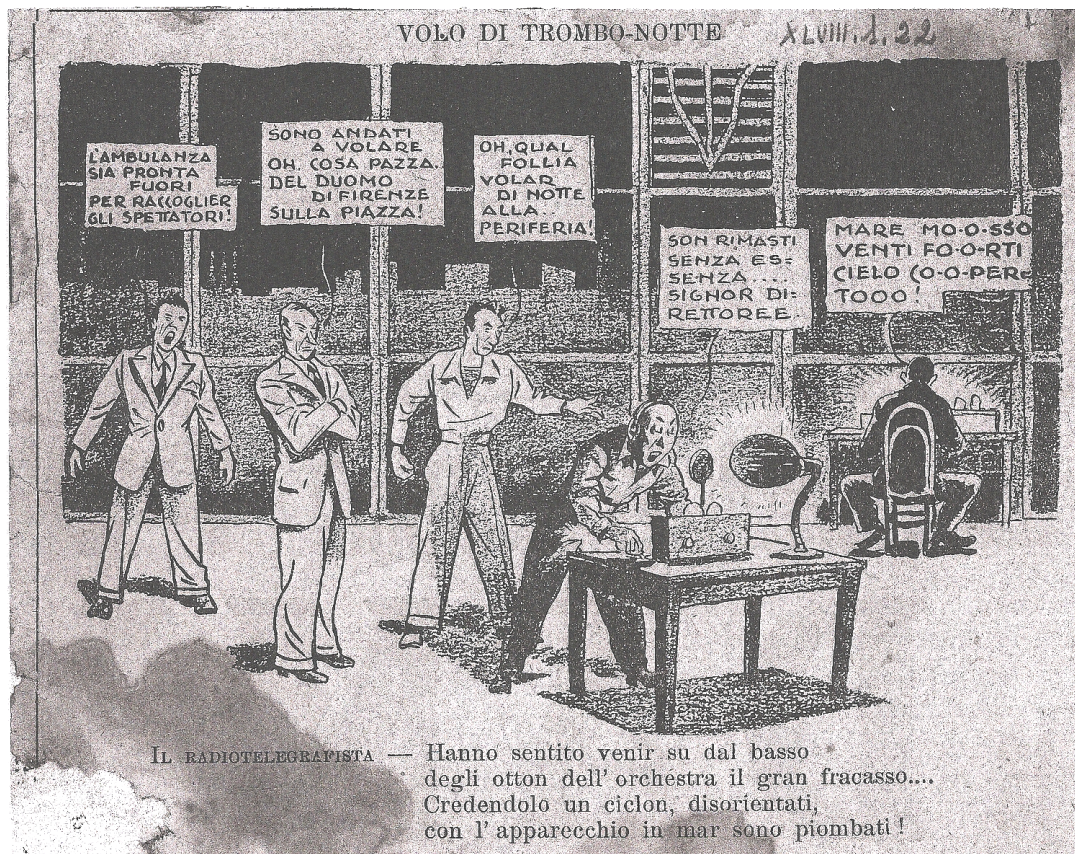
C.B.[Carlo Belli, 2], in: Il Corriere Padano, 19.5.1940.

Mario Labroca, der Oberintendant des MMF, wird für die außergewöhnliche Vorstellung gelobt. Alles ausverkauft im *Teatro della Pergola*: das Publikum eilt zahlreich herbei. Beim Hochziehen des Vorhangs beginnt das Publikum zu flüstern und zu kommentieren: das Bühnenbild ist extrem realistisch. Man hätte eine weniger opernhafte (= it. *operistico*) Darstellung erwartet und bevorzugt. Als Höhepunkte des Werkes werden immer die gleichen Stellen angezeigt. Kein Wort über die Chöre [sic!]. Nach dem Fall des Vorhanges wird Dallapiccola sechs Mal auf lautstarke Weise vom Publikum auf die Bühne zurück gerufen [Della Corte berichtet: acht!]: ein Triumph!

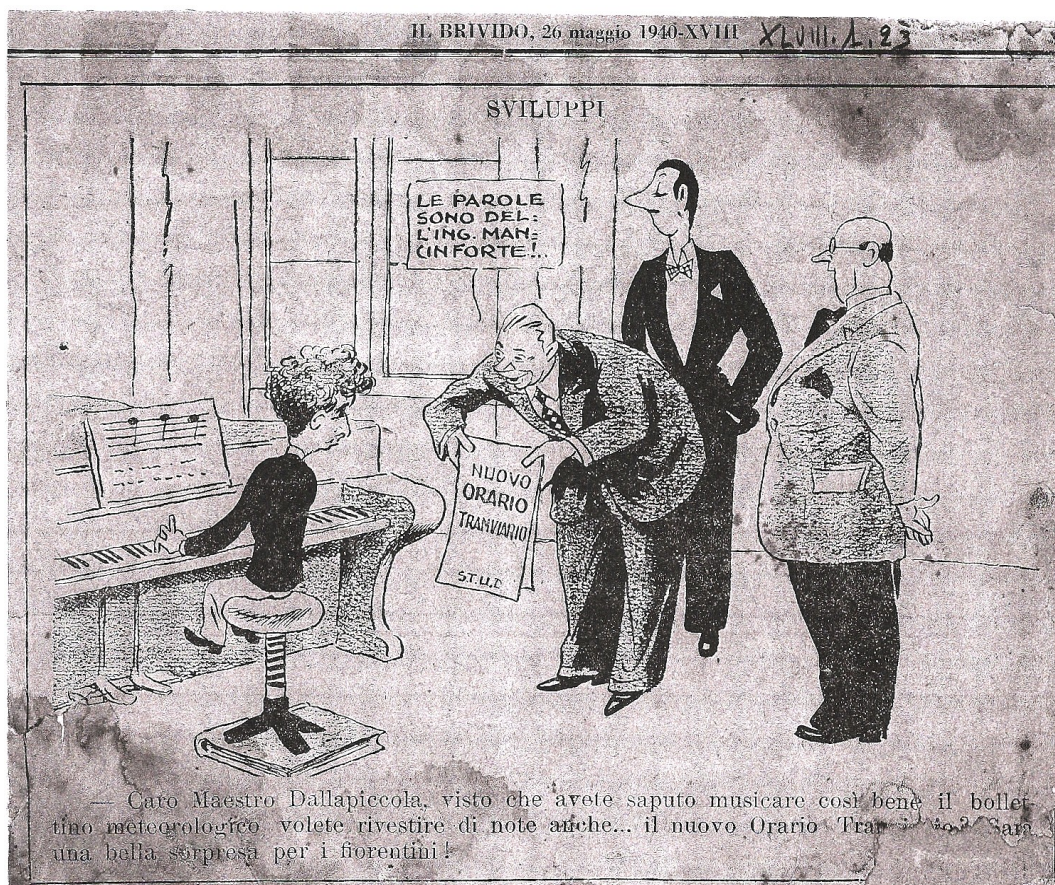
Carlo Belli (1), in: Il Corriere Padano, 21.5.1940.

Am gleichen Tag veröffentlicht dieselbe Zeitung einen anderen längeren und kritischeren Artikel von Belli.

Sehr negativ werden sowohl der von Dallapiccola gewählte Stoff der Oper als auch die Sprache des dazu verwendeten Librettos, in welchem nichts poetisch ist, beurteilt. Bald wird dieser nicht mehr aktuell sein und deswegen überholt werden und keine Garantie für die Universalität des Werkes darstellen: „*C'è per di più in 'Volo di notte' un discorso così freddamente realistico che se da un lato può apparire come un atto di coraggio [...], dall'altro offende senza rimedio ogni possibilità di aderenza della musica al testo. Sentite alcune frasi che Dallapiccola ha impavidamente messo in musica: 'Alle 3 di questa notte parte il corriere per l'Europa. - Notizie? - Sì, il corriere di Patagonia è in ritardo [...]'.*“ [In den Zeitschriften jener Jahre erscheinen sehr lustige Karikaturen über die Sprache der Oper Dallapiccolas. Diese werden im Nachlass Dallapiccolas aufbewahrt]. Sehr positiv und begeisternd sind hingegen die Urteile über die Musik, vor allem für die *Introduzione, Pezzo ritmico, Corale, Variazioni e finale*. Belli betont die Schönheit der Klangfarbe, des Zwölftonthemas auf den Dur-Dreiklängen – „*un sistema armonico del tutto 'normale' sovrapposto a singolari momenti politonali [sic!]*“ – und nicht als letztes die „*classicità*“ des Werkes, welche vor allem in den 1000 Takten, in der Geschlossenheit und in der Architektur des Werkes feststellbar ist: „*Dallapiccola ha orrore di un'ispirazione lasciata a sé, vale a dire disordinatamente espressa, introduce con simpatica frequenza le cosiddette 'forme chiuse' [...]; ed ecco apparire in 'Volo di notte': introduzioni, corali, finali, variazioni sopra un tema, e così via. Questo è un principio tipicamente italiano che risponde alle nostre esigenze di chiarezza e di assoluto.*“



Anhang: lustige Karikaturen über die Sprache der Oper Dallapiccolas in den Zeitschriften jener Jahre.



Adone Zecchi, in: La Nazione, 21.5.1940.

Beträchtlich ist der kritische Beitrag von Zecchi über die Musik von *Volo di notte*, welcher mit einer wirksamen Synthese die wichtigsten Eigenschaften des Werkes einrahmt und zusammenfasst und seine starke Ausdruckskraft hervorhebt: „*Fra tutte le accuse che si vogliono muovere a quest'opera la più sciocca sarebbe certo quella di essere inespressiva. È un'espressione moderna, non per la presenza di aeroplani, [...], ma perché coglie il lirismo del vivere quotidiano*“. Die Chorteile sind stark expressiv, die Instrumentierung ist gekonnt: di „*polverizzare ogni dissonanza creando una stratosfera piena d'espressione sonora. [...]. Sono pagine di altissimo valore musicale*“. Das ist ein außergewöhnlich klares und aktuelles Bild der Musik Dallapiccolas. Weniger „aktuell“ sind die ein wenig zu aufdringenden Hinweise auf die Heldenhaftigkeit, vor allem der Musik: „*lo spirito eroico del soggetto trova nell'eroica arditezza della musica un'adesione completa*“. In den letzten Zeilen dieses Artikels: die Verherrlichung und das Feiern der „*la fiaccola della giovane musica italiana del tempo di Mussolini*¹⁶⁴“. Daraus könnte man auf eine positive Stellung der Politik in Italien gegenüber Dallapiccola schließen. Er ist ein schon anerkannter Musiker und wird auch im Ausland gewürdigt. Deswegen ist er eine Quelle von Nationalstolz (und Kulturmacht = „*potere culturale*“). Die Zeitungen dürfen frei und begeistert über seine Musik schreiben. *Volo di notte* konnte im namhaften Maggio Fiorentino uraufgeführt werden. Das Rassenproblem von Frau Dallapiccola taucht nie öffentlich auf und scheint nie den nationalen Ruf des Komponisten anzugreifen. Trotzdem stimmt der Inhalt seines Werkes nicht mit dem Bild des extrem faschistisch heldenhaften Geistes überein, wie der nächste Artikel zeigt.

Alceo Toni, in: Il Popolo d'Italia, 19.5.1940

Die Negativität dieser Kritik lässt der Oper keinen Ausweg. Das Problem liegt für Toni im „*senso dimesso di eroismo, e di ristretta visuale umana*“. Toni fragt sich mit erzwungener Ironie: „*se manderemo a vederlo i nostri aviatori per tonificazione di nervi e per animare i loro ideali?*“ Es handelt sich um ein Werk, welches, nach Toni, mit dem grandiosen heldenhaften Bild des Faschismus nicht übereinstimmt. Alles ist: „*contorto e rattrappito, con ambienti banali, una povera donnina [Frau Fabien!] in cerca di notizie: [...] sono motivi di ben patetica eccitazione e possono accendere di stupefazione drammatica soltanto i borghesucci di facile emotività...*“.

Und doch fand Zecchi in *La Nazione* in dieser Musik die Heldenhaftigkeit von Mussolini! Interessanter ist es, die tatsächliche Wirkung dieser Musik von „*Dalla*

¹⁶⁴ Fiamma Nicolodi zitiert diesen Satz, in dem sie die zwei Seelen des Faschismus sieht: *quella farinacciana e quella bottaiana*.

Piccola" [sic!] auf Toni zwischen den Zeilen dieses Artikels zu lesen. Er erkennt nichts Neues in diesem Werk, außer einem sinnlosen Zelebralismus: „*La sua musica é di quelle moderniste pluritonalì [?] e con segni di architettura cosiddetta neoclassica [?]. Ti dà un'armonia quasi esclusivamente dissonante, a macchie uniformi, senza moto e modi modulativi, e stagna così in un grigiore uniforme e si esaspera in un'infinità di urti cacofonici, sempre gli stessi, sempre uguali*“. Man kann von *pluritonalità* [„Mehrtönigkeit“?] in *Volo di notte* nicht sprechen. Bewegungslosigkeit oder, besser gesagt, die Unbeweglichkeit der Musik, der Mangel an Modulationen im traditionellen Sinne sind tatsächlich vorhanden, haben aber eine Funktion in der musikalischen Darstellung des Dramas. Es ist hingegen sehr schwierig, von Eintönigkeit (= it. *grigiore uniforme*) in dieser klanglich so differenzierten Musik zu sprechen. Der Grund dieser negativen Kritik (welche technisch schwierig zu rechtfertigen und teilweise in den Begriffsbestimmungen unkorrekt ist) wird klar während der Entfaltung des Gedankengangs. Das ist ein offener Angriff gegen den „*barbarismo internazionale cosmopolita*“, welcher für die italienischen Gegner einer europäischen kulturellen und musikalischen Öffnung kennzeichnend ist. Er wehrt sich gegen die „*raziocini mentali* [von Dallapiccola] *e non sa' che la logica, in arte, non può soprafarre l'istinto*“. Er beendet seine Schrift, indem er den Erfolg der Vorstellung bestätigt: das Händeklatschen hat das wenige Pfeifen übertroffen, „*ma si sa' che Firenze è la roccaforte di certe minoranze intellettuali che amano dirsi europee, e che di europeo non hanno se non i loro legami internazionali*.“

Nach diesem Artikel versteht man das Bedürfnis seitens Dallapiccola besser, sein Werk außerhalb der italienischen Grenzen bekannt zu machen und zur Information den deutschen und englischen Zeitungen eine detaillierte Beschreibung seiner Oper noch vor ihrer Uraufführung zukommen zu lassen. Die Gefahr einer politisch-kulturellen negativen Kritik in Italien, einige Tage vor dem Zweiten Weltkrieg, ist sehr groß. Dallapiccola hat an diesem Werk mindestens zwei Jahre lang gearbeitet.

Massimo Bontempelli, in: Il Tempo, 23.5.1940.

Bontempelli bestätigt die große Ausdruckskraft dieser Musik, den Eindruck der Geschlossenheit (= it. *compatezza*) dieses Werkes und die Hauptrolle des Orchesters: „*Non c'è un minuto di distrazione, non un segno, non una movenza una risoluzione che non siano carichi di energia: disperazione o collera o delirio o appressamento nel cielo. L'orchestra tutta mobile e tesa aggredisce la scena [...]*“. Aus der Feder von Bontempelli kommen noch außergewöhnlichere Beschreibungen heraus: „*[...] o quando il coro impreca con un immobile grido che ci lacera. Ma ogni volta una scossa, verso il cielo o verso la terra, riporta l'equilibrio nella nostra*

umanità, per subito ricaricarla verso una nuova angoscia". Die sprachliche Einfühlsamkeit Bontempellis findet ‚den Fehler‘: *„il difetto nei residui di prosa rimasti nella traduzione drammatica [...]; la parola ‚Commodoro‘, la parola ‚Patagonia‘, la frase ‚si può salvare la pelle‘: fenomeni che fanno un po’ ridere e fanno un po’ pena*". Der Musikkritiker fordert Dallapiccola auf, bestimmte Wörter aus dem Libretto wegzunehmen! *„Di togliere dieci o venti parole, che turbano gli uditori*". Was man in diesem Artikel betonen kann, ist – schließlich – eine von den schon bekannten Einflüssen von Dallapiccola unabhängige, neue und eigene Lektüre des Werkes durch Bontempelli. Rivière ist in diesem Werk nicht mehr die Hauptfigur, wenn auch Dallapiccola sich dessen noch nicht bewusst ist. Das liegt an der Musik: *„Protagonista è il volo, é la sua catastrofe che è insieme caduta sulla terra e ascensione a un vago Empireo. Nell’opera non hai più, come nel romanzo, il dramma della volontà cruda di un uomo; hai, per pura virtù musicale, la lotta e riconciliazione tra la terra e il cielo. [...] noi non amiamo Rivière neppure per un momento*". Diese Meinung kann man heutzutage immer noch gut teilen: die Kraft von *Volo di notte* liegt in der Musik, welche ganz über die Erwartungen und Absichten des Komponisten hinausgeht, um eine universale Dimension und Bedeutung zu gewinnen.

Adelmo Damerini, in: Il Bargello, 26.5.1940.

Damerini ist mit Bontempelli auch einverstanden, dass die Benutzung von Sätzen aus der Alltagssprache und aus dem Alltagsleben *„non giovino all’universalizzazione dell’opera e alla poetizzazione musicale*". Er spricht von *„verismo elevato ad universalizzazione della forma d’arte*". Auch wer Schönberg und Berg nicht anerkennt, *„non può non rimanere soggiogato dalla prepotente forza espressiva, che in ‚Volo di notte‘ punta essenzialmente sul dramma interiore dei personaggi e sul momento scenico*". Damerini bestätigt: *„successo cordiale del pubblico, malgrado qualche piccola insignificante opposizione*".

Alberto Rossi, in: Panorama, 27.5.1940.

Alberto Rossi fasst die Musik von *Volo di notte* mit dem architektonischen Begriff von *„funzionalità*" zusammen, ohne diesen zu vertiefen. Die Oper ist *„difficilissima*" [Diese Meinung wird von allen Musikkritikern geteilt].

Adone Zecchi, in: Assalto, 31.5.1940.

Wenige Tage nach seinem Artikel in *Il Lavoro* (21.5.1940) kehrt Zecchi mit einem neuen groß angelegten kritischen Essay zurück. Nur wenige Hinweise auf den *eroismo*, welcher aber in den Hintergrund tritt. Wichtiger wird die Musik. Zecchi

möchte die kritische Meinung Bontempellis über die Benutzung von bestimmten Worten aus dem Alltagsleben im Libretto teilen: diese Worte erweisen sich dafür ungeeignet und wirken sogar lächerlich in einem künstlerischen und poetischen Kontext wie demjenigen der Oper. Er spricht weiterhin von „*sperimentalità*“ in dieser Oper; das Experimentieren gehört wahrscheinlich zu den Eigenschaften unserer Zeit und muss nicht negativ intendiert werden. Dieses verbindet sich mit der Erfahrung, welche jeder Mensch erleben muss, und ist ein universaler und aktueller Wert. Er lobt die „*perfetta buona fede e [alla] coerenza*“ Dallapiccolas und seine meisterhafte Fähigkeit im musikalischen und kompositorischen Feld [auch dieser Aspekt – seine Geschicklichkeit als Musiker und Komponist – wird von allen Musikkritikern anerkannt und geteilt]. Auf die Beschuldigungen von „*tonalismo*“ vonseiten „*taluni fedeli del ‚domisol‘ [des ‚c-e-g‘]*“, antworte Zecchi, dass: „*ognuno deve essere libero di scegliere l’armonia più rispondente al suo bisogno espressivo. Il problema è di servirsene bene*“. Auch zur Beschuldigung von „*staticità*“ nimmt Zecchi Stellung und behauptet, dass dieser statische Charakter eher visuell als tatsächlich ist: „*Ascoltandola questa musica procede per blocchi e masse sonore compatte*“. Er äussert einen gewissen Vorbehalt in Bezug auf die Vokalität in *Volo di notte*: er betont die begrenzten Ausdrucksmöglichkeiten der Deklamation. Ziemlich verwirrend ist sein Vorschlag, die Oper in ein symphonisches Werk zu reduzieren [meint er eine *Suite*?], dessen Titel „*Sequenza*“ sein sollte [2 x sic!]. Aus einem historischen Gesichtspunkt ist aber diese Äusserung sehr interessant, um die Rezeptionsgeschichte des Werkes besser zu verstehen: es wird wieder die Vorherrschaft des Orchesters und der geschlossenen Formen im Orchester in der Rezeption der Oper betont. Auf eine naive Art kann man die Situation so ausdrücken: der Orchesterteil hat dem Publikum und dem Musikkritiker sehr gefallen, der Gesang und die Deklamation nicht. Trotzdem ist die Oper ein gelungenes Werk! Über die italienische Rezeption des Werkes und über die Kritik im Allgemeinen behauptet Zecchi, sie sei „*equilibrata e serena*“ gewesen, „*anche se ci è stato qualche caso di grave impreparazione e la solita facile pagliaccesca abilità stroncatoria*“ [wer wird gemeint?]. Die Vorstellung hat Erfolg gehabt: acht Beifallsrufe (*alzate di sipario*), davon sechs für den Komponisten. „*Uno sparuto gruppo di tardigradi [= it. ‚retrogradi‘] in attesa di meliche romanze*“ hat gepfiffen.

Zanetti, [?.5].1940

Zanetti berichtet nochmals über die „*conferenza*“ Dallapiccolas vor der Vorstellung, und besonders über den Mangel einer zusammenfassenden, genauen und deutlichen Musikanalyse des Werkes seitens Dallapiccola, in Hinblick auf ihre harmonische und

konstruktive Komplexität. Zanetti wiederholt den schon bekannten Satz Dallapiccolas: „*Non temì conduttori. [...] due temì principali e alcuni incisi melodici e armonici provvedono all'unità*“. Seiner Meinung nach überlässt der Komponist dem Zuschauer, „*con noncuranza o con fiducia*“, die Aufgabe, diese Musik zu analysieren. Der „*dodecafonismo*“ wird in Dallapiccola von Zanetti in einem südländischen (= it. ‚latino‘) Sinne verstanden, da hauptsächlich dieser in seinen melodischen und expressiven Eigenschaften benutzt wird. Obwohl die geschlossenen musikalischen Formen aus der reinen Instrumentalmusik kommen, werden diese in der Oper szenisch benutzt. Parallel zu den deutschen Musikkritikern betont Zanetti die starke Wirkung der weiblichen Stimme („*voce interna*“) in der Szene V, welche das Zwölftonthema gleichzeitig mit den Worte des Piloten Fabien „*Scorgo le stelle*“ vokalisiert.

Die Uraufführung in den deutschen Zeitungen.

Frank Wohlfahrt, 22. 5.1940.

Der Komponist Luigi Dallapiccola wird als „*eine der stärksten und zukunftsreichsten Begabungen des Nachwuchses*“ bezeichnet. Über die Handlung und Rivière wird folgendes hervorgehoben: „*Indem nun Dallapiccola in ihm [Rivière] ein Heldentum der geistigen Initiative versinnbildlichen will, entsteht insofern eine dramatische Schwäche des Vorwurfs, als Rivière, der im Tiefsten Unschöpferische, kühl rechnende Geschäftsmann, ohne das Heldum der Tat, dessen Exponenten feine mutige Flieger sind, sein Vorhaben gar nicht verwirklichen könnte*“. Die Komplexität der Handlung und der psychologischen Charakterisierung ist auch von Wohlfahrt deutlich wahrgenommen worden. Als eine der wirksamsten Stellen des Werkes wird die „*magische Transfiguration*“ des Funkers in die Stimme des Piloten Fabien erwähnt. Auch Wohlfahrt ist von dieser Musik beeindruckt: „*Die Musik verrät vor allem in ihrer raffinierten Klanglichkeit, die zu ganz neuen Farbgebungen vorstösst, eine Meisterhand*“. Er bestätigt auch die „*hervorragende Aufführung*“, sowohl des Dirigenten als auch der Sänger. Kein Wort über den Chor.

Walter Steinhauer, 21.5.1940.

Sein Artikel ist polemischer: „*Eine interessante Flugzeug-Oper. Umstrittene Uraufführung von Dallapiccolas ‚Nachflug‘*“, in der er von einem „*lebhaften Gegeneinander von Pfeifen und Klatschen*“ schreibt. *Die Modernität und die Realistik des Stoffes*“ können keinen Grund für die negative Publikumsreaktion sein, „*da die italienische Oper schon eine veristische Tradition hat. [...]. Auch die Tendenz der Handlung ist grundsätzlich nichts Neues. Der Komponist hat sie aus dem auch in*

Deutschland bekannten Buch *„Nachtflug“* von A. de Saint-Exupéry übernommen. [...]. Im übrigen war die Uraufführung makellos. Unter der straffen Regie von Guido Salvini, den man in Berlin von seinen Erstinszenierungen in der Staatsoper her kennt, boten [... die Sänger] kluge und überzeugende Leistungen". Das Problem liegt für Steinhauer in der Musik, vor allem in den „vielen Klängen von äusserster Aggressivität: im Grunde ist also Dallapiccolas Musik ebenso wenig umstürzlerisch wie alle übrigen Elemente seines Werkes. Trotzdem dürfte es an den Dissonanzen liegen wenn das erfindungsreiche, mit sicherer Hand gestaltete Stück sich nur langsam, und erst nach Jahre,n durchsetzen sollte". Die Musik Dallapiccolas ist zu dissonant. Hat die *Première* von *Volo di notte* Erfolg gehabt oder nicht? Noch ein paar Artikel dazu können die Situation besser erläutern.

Max Unger, 2.6.1940.

Dallapiccola ist als Komponist für seine Kammer-, Chor-, und andere Gesangsmusik bekannt: „von Werken, die in technischem Betracht vor allem an der deutschen ‚neuen Musik‘ geschult sind, aber keinen blossen ‚motorischen Leerlauf‘ aufweisen, sondern das Klangliche von seelischen Kräften aus in Bewegung setzen. Die romantische Seite seines Schaffens beschränkt sich auf die Klarheit der äusseren Anlage und die Feinhörigkeit des Satzes". Dieses neue Werk bestätigt die positive Meinung über den Komponisten und seine Musik: „reich an Farben Bewegungs- und Stimmungsgegensätzen fesselt sie den Hörer – wie der Erfolg bewies, auch den südländischen – fast ohne Unterbrechung von Anfang bis Ende [...]".

Alberto Mantelli, Juni 1940.

Er erinnert an die erste italienische Auflage des Romans von Saint-Exupéry, welche in einer sehr verbreiteten Reihe von übersetzten Romanen [I Romanzi della Palma, Mondadori, 1932] erschienen ist, und an den [glücklicherweise] vergessenen Film über *Vol de nuit* 1933¹⁶⁵. Für Mantelli rückt die Musik wieder in den Vordergrund. Er

¹⁶⁵ Siehe Schiff 1994, S. 244 und 229. Es handelt sich um *Night Flight* [?] von Clarence Brown, mit John Barrymore (Rivière), Lionel Barrymore (Robineau), Helen Hayes, Clark Gable, Robert Montgomery und Mirna Loy. Die Kritik ist von Anfang an extrem negativ gewesen, und der Film wurde schnell vergessen (während der Dreharbeiten des Films war John Barrymore immer betrunken!). Nur Mantelli scheint sich noch daran zu erinnern. Die anderen Kritiker nicht. Der Film hat sicher keinen Einfluss auf die Rezeption des Werkes von Dallapiccola gehabt. Dieser aber spricht für die Popularität des Romans in Hollywood 1933; nur ein paar Jahre später geht diese Popularität wegen der Ähnlichkeit Rivières mit einer faschistischen Führerfigur verloren. Das geschieht vielleicht auch mit der Oper von Dallapiccola, welche keine

beschreibt diese als eine kompakte Reihenfolge von Episoden und unterscheidet acht musikalische Momente, welche – jeder in sich geschlossen – aufeinander folgen. Das Orchester steht im Zentrum der musikalischen Rede. Mantelli erkennt im Gesang einige Worte (= it. *parole*), „*che sono poco più dei gesti dei personaggi, dei passi che essi muovono sulla scena. Vi sono parole che suggeriscono ambienti lirici, che hanno una funzione puramente allusiva. Ciò che importa è che il filo della musica non si interrompa; corra esso sul palcoscenico o nell’orchestra*“. *Volo di Notte* bestätigt die wichtige Rolle Dallapiccolas innerhalb des musikalischen Panoramas jener Zeit.

Die Bilanz von Gavazzeni, Juli-September 1940.

Gavazzeni stellt zwei verschiedene kritische Stellungnahmen vor, welche nach der Vorstellung von *Volo di notte* aufgetaucht sind: diejenige von Dallapiccola und diejenige von Colacicchi (in: *Primato* 1940, XVIII). Darüber äussert er seine kritische Meinung. Dieser Artikel geht über die Rezeption des Werkes in diesen Jahren hinaus, da darin komplexere dramaturgische Probleme einbezogen werden¹⁶⁶.

Nach der Uraufführung: 1942-1950.

Aufführung in Rom, 10.11.1942.

Dallapiccola arbeitet seit dem 6.8.1942 an seinem zweiten Bühnenwerk: *Marsia, balletto drammatico in un atto (tre parti)* von Aurel M. Milloss (1942-43. Wegen des Krieges wird dieses Werk erst 1948 in Venedig uraufgeführt). Im Programmheft der römischen Aufführung wird wieder auf den Vortrag Dallapiccolas vor der Uraufführung hingewiesen, welcher 1940 auch in der Zeitschrift *Letteratura* n. 23 als Artikel veröffentlicht worden ist.

Ferdinando Ballo, 1942

Ballo stellt drei Werke vor, welche sich dem Urteil des Publikums schon mit Erfolg gestellt haben: *Arlecchino* von Busoni, *Coro dei Morti* von Petrassi e *Volo di notte* von Dallapiccola. Italien schuldet Busoni etwas: „*dopo lunghissimi anni di pigra ignoranza*“. Die anderen zwei sind schon anerkannte Komponisten, durch welche: l’Italia „*restituisce all’Europa, maturato in frutto, il buon seme che ne aveva ricevuto*“. Ballo behauptet, dass auf Grund der europäischen Einflüsse, welchen alle

grosse Verbreitung in den vierziger Jahren fand (siehe Kap. 8.2, *Die Aufführungen von „Volo di notte“*).

¹⁶⁶ Siehe: Vorwort.

italienischen Komponisten nach Verdi unterworfen sind, die italienische Musik ihre musikalische Kontinuität „*con l'ultimo e più maturo frutto della tradizione italiana: il melodramma ottocentesco*“, verloren hat. Die Wurzeln von „*verismo, neo-romanticismo*“ und „*neoclassismo*“ liegen außerhalb der italienischen Tradition. „*Non si può approvare o disapprovare tale fatto: il fenomeno esiste, ha una sua validità storica e non si può che prenderne atto e chiarirlo*“ [Ballo 1942, S. 4-5]. Es folgt darauf ein langes und sehr kritischer *Excursus* über die Situation der Künste – auch der visuellen – in Italien in den letzten dreißig Jahren. Die Musik gehört auch dazu: „*l'organismo' [...] si è mutato in ,meccanismo', la cui unica giustificazione è solo il suo irrefrenabile movimento fino a se stesso [...] fino all'auto-distruzione*“.

Die Beschreibung des langen destruktiven Wegs der Künste endet mit Petrassi und Dallapiccola: „*è in questo mondo angosciato e contorto che sono nate le loro musiche*“, und zitiert den Text der *Preghiera di Maria Stuarda*. Die Hoffnung liegt für Ballo im christlichen Gedanken. Für die Musik dagegen stellt sich das Problem folgenderweise dar: ist diese Atonalität tatsächlich der einzig mögliche Weg, welchen man zur Verfügung hat? Stellt sie einfach die Negation der Tonalität dar oder besitzt sie eigene unabhängige positive und aktive Werte? „*In realtà noi assistiamo alla fine del Rinascimento. La storia moderna, la nostra storia, inizia con Rinascimento: [...] é la scissione tra le due fonti spirituali dell'umanesimo, il mondo antico ed il mondo cristiano [...]*“.

Für Ballo ist die Beziehung zwischen Dallapiccola und Busoni sehr eng: Dallapiccola hat für die erste italienische Auflage der Schriften Busonis gesorgt und diese in Italien herausgegeben¹⁶⁷; er hat unter den gleichen atonalen Einflüssen wie Busoni gestanden und nimmt eine ähnliche intellektualistische Haltung gegenüber der Komposition ein, was zum Vertrauensverlust gegenüber den kreativen Fähigkeiten unserer Fantasie führen kann. Man versucht, alles unter Kontrolle zu haben, die Emotivität inbegriffen. Ballo kehrt zu seiner anfänglichen pessimistischen und negativen Einstellung zurück und sieht zwei gegensätzliche Wege: „*quella dell'exasperazione espressionistica e surrealistica delle fonti emotive, e quella dell'affermazione dell'assoluta meccanicità e oggettività dell'emozione artistica dell'astrattismo e del neo-classicismo*“. Dallapiccola erkennt „*il carattere di questa crisi e a salvare quei valori universali nei quali è necessario tener fede*“. *Volo di notte* zeigt das ganze moralische und intellektuelle Engagement des Komponisten, auch wenn das Beibehalten der ursprünglichen Worte in den Dialogen der Charaktere im

¹⁶⁷ Siehe Ruffini 2002, S. 406. Ferruccio Busoni, [*Scritti di Busoni*], traduzioni di Luigi e Laura Dallapiccola, 1939-1966.

Libretto sehr umstritten bleibt. Ballo bezieht sich auf das Vorwort von André Gide in der ersten Auflage des Romans 1931, um die Charaktere in Dallapiccolas Oper zu beschreiben. Dieses Vorwort wird mehrmals in den Programmheften verschiedener Theater wieder gedruckt (siehe zum Beispiel: Freiburg im Breisgau 1952; Hamburg 1954, usw.). Nach Ballo entsprechen dem futuristischen Geschmack Elemente, welche die Modernität kennzeichnen, wie zum Beispiel: der Flug, das Radio, der Jazz, der Pilot mit seinem Fliegeranzug, der Flughafen, der Scheinwerfer, die Beamten (usw. siehe S. 26); diese stehen im Libretto im Vordergrund. Ihre Aufdringlichkeit ist ein grosser Fehler dieses Werkes, welches aber von der Kraft seiner Musik lebt, trotz der Inhaltlosigkeit seines Textes. Die Geschmacksverschiedenheit zwischen dem Text und der Musik ist aber beachtlich. Die musikalische Technik Dallapiccolas ist jene des deutschen Expressionismus, der Atonalität, der horizontalen Richtung, und ist deswegen „*anti-impressionistica*“ [S. 28]. Die geschlossenen Formen sind mit der atonalen Logik verbunden, hängen nicht von der Entwicklung thematischer Kerne ab, sondern vom kontrapunktistischen Aufbau polyphoner Ebenen. Die Benutzung der Deklamation in Dallapiccola zielt nicht auf eine realistische Darstellung hin, welche ausserhalb des Musikfeldes steht, sondern erinnern an die Bedeutung der Deklamation in *Pierrot Lunaire*, welches kein Bühnenwerk ist. Es handelt sich um die für diese Zeit typische Suche nach Klängen und Klangfarben, welche aus Außergewöhnlichkeiten und Neuheiten bis ins Übermaß besteht. Anders ist bei Kurt Weil, wo die Vokalität „*infra-musicale*“ zum „*ambience*“ der *variété* führt.

Fedele D'Amico, 1942

D'Amico berichtet über den grossen Zufluss an Publikum, von Musikliebhabern der zeitgenössischen Oper, von vielen Studenten und Jugendlichen an der zweiten Vorstellung von *Volo di notte* in Italien. Der grosse Saal des *Teatro Reale dell'Opera* in Rom dämpft den Eindruck von klanglicher Stärke der Florentiner Uraufführung und bringt die Stimmen der Sänger in Schwierigkeiten. Für die römische Saison der zeitgenössischen Oper ist auch der *Wozzeck* von Berg vorgesehen, welcher eine direkte Bewertung des wirklichen (geringen) Einflusses der Zweiten Wiener Schule auf Dallapiccola ermöglicht. Dieser Einfluss betrifft grundsätzlich die Deklamation, welche von D'Amico wieder negativ beurteilt wird. Die Gleichzeitigkeit verschiedener Episoden auf der Bühne stören das Zuhören und helfen der Organisation des Orchesters nicht. Der zweite Teil des Werkes wird besser beurteilt, der Schluss wirkt ausgezeichnet, abgesehen von dem „*fastidioso parlato*“.

Paola Ojetti, 1942

In Rom gab es die Gelegenheit, drei Generationen von Komponisten gegenüberzustellen (Busoni, Berg, Dallapiccola). Das Werk Dallapiccolas hat dreimal gewonnen: im Vergleich einerseits zu Berg, dann zum Libretto und zuletzt gegenüber der Vorstellung in Florenz. Paola Ojetti meint, dass das Libretto für eine Oper ungeeignet sei und dass man in dieser Vorstellung einige Schwierigkeiten mit den Kostümen und mit den Stimmen gehabt habe. Die Musik hat am meisten beeindruckt.

René Leibkowitz 1947

In dieser langen Schrift über den Komponisten – in dem Leibkowitz mit Kompetenz über die Biographie Dallapiccolas, über seine stilistischen Einflüsse, über seine Werke chronologisch bis zu dem noch unvollendeten *Il Prigioniero* spricht – wird durch die Tatsache erschüttert, dass über *Volo di notte* nichts gesagt wird. Das Werk existiert für Leibkowitz nicht! Dieser Artikel befindet sich in der französischen Zeitschrift *L'Arche*, zu deren leitendem Ausschuss auch André Gide gehört: dieser hatte das berühmte Vorwort für den Roman von Saint-Exupéry geschrieben. Es ist möglich, dass wegen des Kriegs die kulturellen Kontakte mit dem italienischen Musikleben unterbrochen worden sind und dass Leibkowitz keine Gelegenheit hatte, über diese Oper informiert zu werden. Aber einen Zweifel möchte ich aufwerfen: kann der Roman in Frankreich um diese Zeit Anlass zu grosser Verlegenheit geben? Hat Leibkowitz bewusst nicht darüber gesprochen?

Paris, 1950 (erste Aufführung in Frankreich)

Baignères, 1950: Er spricht von einem „dodekaphonischen Komponisten“, welcher das Publikum und sogar die abgehärtetsten Gegner verführt. Es handelt sich um eine Art von „film musical d'atmosphère“, in dem die Wetterberichte wahrscheinlich nicht so interessant sind. Jedoch beeindruckt den Zuhörer das Durchsetzen der Klangfarben, der wiederholten kraftvollen Rhythmen, der Fähigkeit, die Musik und die melodischen Themen der Vergangenheit mit der Musik der Zukunft in Verbindung zu bringen.

Thoresby 1950: Dallapiccola hat das musikalische Leben erschüttert. Er hat einen Vortrag im italienischen Konsulat gehalten, in dem er über seine Musik und über die Isolierung während des Krieges und seine Beziehung zu Joyce und Proust sprach. Er begleitete auch die Sängerin am Klavier, welche seine Werke und dazu *Rencesvals* gesungen hat. *Vol de nuit* ist in Konzertform aufgeführt und im Radio übertragen worden: die Abwesenheit der szenischen Darstellung hat leider auf die Rezeption

negativ gewirkt. Trotz der Anwendung der Zwölftonreihe ist das Ergebnis weitgehend tonal. Es hat sowohl sehr schöne Stellen gegeben als auch zu lange und langweilige (vielleicht weil das Werk in Konzertform aufgeführt wurde).

Claude Rostand, 1950. Ausgezeichnete Leistung von Désormière, welcher das Beste aus einem schlecht gelungenen Werk ausdrücken konnte. Das französische Libretto ist sehr schlecht und verbindet sich nicht mit der Musik. Auch die Sprache der Charaktere ist zu realistisch und ganz ungeeignet für die Musik. Diese kennt sehr schöne und ausdrucksvolle Stellen, zeigt aber einen gewissen Mangel an Kontinuität zwischen den musikalischen Ideen. Letztere sind interessant, aber zu kurz und senkrecht/vertikal [?]. Das wirkt auf den statischen unbeweglichen Charakter des Werkes und hilft weder dem Drama noch der Deklamation.

Im Allgemeinen.

(Siehe: Dumesnil 1950, Golea 1950, Aubert 1950, Hell 1950, Baignères 1950).

Die Musik bleibt im Zentrum des Interessens in diesem Werk. Der Mangel an einer szenischen Vorstellung beeinflusst seine Rezeption negativ: alle Musikkritiker wünschen sich eine kurzfristige szenische Darstellung von *Vol de nuit*. Dallapiccola scheint in Frankreich schon gut bekannt zu sein: er wird für einen der besten italienischen Komponisten der Zeit gehalten; er ist in der Lage, die Zwölftontechnik auf eine persönliche und empfindsame Art anzuwenden. Er kann sich dem Neuen zuwenden und sich dafür interessieren und ist bereit, sich mit den Problemen der zeitgenössischen Musik auseinanderzusetzen. Mehrmals wird betont, dass er, da er Italiener ist, eine geborene Vokalität besitzt. Das bedeutet, abgesehen von den üblichen Vorurteilen, dass die Vokalität anerkannt worden ist, d. h. diese den Erwartungen der Musikkritiker entsprach. Negative Beurteilungen betreffen – wie bereits üblich – die Deklamation und den Sprechgesang, sowohl weil das Libretto in seiner französischen Übersetzung musikalisch unverwendbar scheint, als auch weil die Erwartungen gegenüber der französischen Musik in Hinsicht auf die Deklamation von Debussy beeinflusst worden sind: der Bezug zum französischen Komponisten ist in diesen Artikeln explizit. Anders geschieht es in den Gebieten der deutschen Kultur, wo als Anhaltspunkt eher die Vokalität von Berg und Schönberg steht. Das Werk wird als eine „lyrische Oper“ bezeichnet, welche die typische italienische melodische Linie anwendet: „[Dallapiccola] *Il a la mélodie italienne dans le sang: quoi de plus normal que son ‚Vol de nuit‘, qui est, ne l’oublions pas, une œuvre lyrique, porte les traces évidentes d’une ligne mélodique qui procède de la chanson napolitaine, de la cantilène de Verdi, voire de l’air dramatique verisite?*“ (Golea 1950). Golea geht weiter, indem er von der Vergeistigung der Musik Dallapiccolas spricht. Seine

musikalische Arbeit ist wahrscheinlich weniger raffiniert als diejenige Bartoks und Jolivets, aber einfacher, mit neuen Klangfarben und einem echten expressiven Wert, trotz den „verdächtigen“ Inspirationsquellen.

Aubert erinnert an die Schönheit der stilisierten Zyklonbeschreibungen: *„l'écriture musicale traduit de façon extraordinaire l'atmosphère dramatique de la nature. [...] Un musique active, aux lignes architecturales sobres et dépouillées, et néanmoins singulièrement émouvante“*.

Das Publikum, und vor allem die Jugendlichen, haben zahlreich an den Vorstellungen der zeitgenössischen Musik in Paris teilgenommen: ein grosser Erfolg.

Saint-Exupéry best-seller in Deutschland! 9.6.1950.

Im Juni 1950 wird der Artikel von Hell veröffentlicht (siehe: Hell 1950). Das Werk von Dallapiccola landet mit grosser Verspätung in Paris. Sein Stil hat sich in der Zwischenzeit verändert und entfaltet: die Musikkritiker wünschen sich, bald auch *Il Prigioniero* anschauen zu können. Im Vergleich dazu ist *Volo di notte* ein niedriger stehendes und unechtes Werk, ein mehr oder weniger gelungener Kompromiss zwischen Wort und Musik, zwischen Musik und Handlung. Das Problem liegt nicht in der Übersetzung, sondern in der Komposition selbst: *„La prosodie semble incertaine, elle oscille constamment entre le langage parlé e la déclamation lyrique debussyste“*. Aber Hell ahnt, dass etwas Neues in diesem Werk vorhanden ist: betrachtete man dieses als Oratorium, dann würde die aus der Prosodie kommende Störung vermindert. In Wirklichkeit zweifelt Hell daran, *Vol de nuit* richtig verstanden zu haben.

Das Konzert in Paris wird vom Radio übertragen, was die Hauptrolle dieses Kommunikationsmittels in der Verbreitung dieser Musik bestätigt. Neben dem Artikel von Hell auf demselben Blatt der Zeitung steht eine kurze Pressenotiz, welche in diesem Zusammenhang sehr wichtig ist: es wird mitgeteilt, dass der Wiener Verleger Hartmann, nachdem er die Radiosendung von *Vol de nuit* aus Paris gehört hatte, begeistert entschieden hat, die Aufführungsrechte für Mitteleuropa zu kaufen. Dank dessen gab es einen regelrechten Sturm: alle deutschen und österreichischen Bühnen fragten nach dem Werk. Es handelt sich um den größten Erfolg in Deutschland seit langer Zeit! Es scheint, als hätten die Deutschen ihren Dichter gefunden. Weder ein deutscher noch ein ausländischer Schriftsteller um diese Zeit kennt in Deutschland eine so breite Popularität wie Saint-Exupéry.

Freiburg im Breisgau 1.12.1952

Auch für die deutsche Presse nimmt Dallapiccola, zusammen mit Goffredo Petrassi und Mario Peragallo, eine führende Rolle im zeitgenössischen Opernschaffen Italiens ein. Seine zweite Oper *Il Prigioniero* ist schon bekannt. Dallapiccola ist der bedeutendste Vertreter der jüngeren Komponistengeneration Italiens.

Für die erste deutsche Aufführung von *Nachtflug* werden im Programmheft zwei schon bekannte Texte auf Deutsch übersetzt: derjenige, welchen Dallapiccola für die Uraufführung geschrieben hatte, und derjenige, welchen André Gide für die erste Auflage des Romans von Saint-Exupéry 1931 als Vorwort vorbereitet hatte.

Nach vielen Jahren, bei der Lektüre des Vorwortes von Gide 1931, ist beeindruckend, wie die Rolle des heldenhaften Aspektes in *Vol de nuit*, welcher – nach Gide – keinen negativen Einfluss auf die Menschlichkeit des Romans hat, wichtig ist. Gide schätzt die Ehrenwürde des Piloten, aber auch die Tatsache, dass seine menschliche Zerbrechlichkeit in den Hintergrund tritt. Gide meint: wir haben heutzutage auch das Bedürfnis, von unserer Fähigkeit sprechen zu hören, mit eigener Willenkraft über uns hinaus zu gehen. In der Figur Rivières erkennt Gide folgende „positive“ Botschaft: die menschliche Zufriedenheit liegt nicht in der Freiheit, sondern in der Anerkennung ihrer eigenen Pflichten. Man kann in Gide und in Saint-Exupéry eine komplexere und gegliederte Heldenhaftigkeit erkennen. [Bei Dallapiccola kann man behaupten, dass vor allem ein besonderer Aspekt dieser Heldenhaftigkeit musiziert wird: derjenige, welcher am tragischsten ist, sein negativster Bestandteil, sowie derjenige, welcher den Menschen von der Zufriedenheit ausschließt. Rivières ist unzufrieden und allein und verursacht den anderen Leiden und Einsamkeit. Diese klare Darstellung Dallapiccolas – anfänglich vielleicht nur intuitiv, später sicher bewusster – ist diejenige eines heldenhaften Leidensweges (Kreuzweges), welcher von einer wegtreibenden Gesellschaft durchlaufen wird. Diese, oder besser gesagt, ihre Charaktere bewegen sich langsam, fast wie in einer geistlichen Prozession zur Musik der *Laudi*, in totaler Trostlosigkeit. „*Rivière il grande, Rivière il vittorioso, trascina la catena della sua pesante vittoria...*“ sind auch die letzten Worte des Romans von Saint-Exupéry, aber die Musik Dallapiccolas zeichnet einen anderen Weg als der im Roman. Im Werk Dallapiccolas steht einerseits die Darstellung des Dramas für die Bühne, welche sich auf die Handlung des Romans von Saint-Exupéry stützt und die originalgetreuen Zitate und Dialoge aus dem Text des Romans benutzt; andererseits steht vor allem die Darstellung der Affekte durch die Musik des Dramas, welche mit dem Drama der Bühne nicht immer übereinstimmt und deswegen zu mehreren Interpretationsebenen führt. Aus diesen besteht das Beste in *Volo di notte*.

Die Kritik an dieser Vorstellung wird in einer langen Liste von Zitaten aus verschiedenen deutschen Zeitungen zusammengefasst (siehe: Freiburg im Breisgau 2, 1952). Obwohl die bibliographische Quelle nicht objektiv ist (die Liste ist sehr wahrscheinlich für Dallapiccola zusammengestellt worden), sind die kritischen Meinungen objektiv und sehr positiv. Die elf Zeitungen sind sich darin einig: *„Etwas, das jedenfalls aus dem Rahmen alles bisherigen Opernschaffens fällt. Das Stück hat unbedingt starke menschliche Momente, die nicht missverstanden werden dürfen [Der Mittag, Düsseldorf]; das stärkste Werk, das wir bisher von Dallapiccola kennen... Hinreissende musikdramatische Architektonik“* [Seelmann-Eggebert, in: Mannheimer Morgen]. Es wird auf die Gefahr eines „faschistischen“ Bestandteils in der Interpretation des Werkes hingewiesen: dieser sollte vermeiden werden. Die deutschen Kritiker äußern sich weder gegen die Deklamation noch gegen den Sprechgesang. Das Werk wird für seine Ausdruckskraft und für seine stilistische Einheitlichkeit gelobt.

Als Beispiel der Rezeption von *Nachtflug* kann folgender Artikel gelten: (siehe: [?] Musica, 1953): *„Die Partitur ist wichtig vor allem als Dokument eines neuen Willens zur Oper des Italieners Dallapiccola. Ihre Werte liegen in der Kraft der Zusammenfassung mittels rein musikalischer Formen, in der ungemein differenzierten Klanglichkeit und in der Fähigkeit zur Stilisierung, zur Veredlung und Vertiefung der Charaktere und Situationen“*. Dazu wird angefügt, dass das Libretto mit Dallapiccola veristisch geworden ist. Seine Musik ist aber anders. Trotzdem kann diese Oper das Publikum nicht so begeistern wie diejenigen von Puccini.

Hamburgische Staatsoper, Matinee 9.5.1954.

Im Programmheft wird zuerst die deutsche Übersetzung des Vorwortes von A. Gide zum Roman (1931) noch einmal veröffentlicht. Es folgt darauf eine Schrift von Ken Barlett, in welchem die Stellung Dallapiccolas im Operschaffen Italiens definiert wird und die musikalischen Eigenschaften seiner Oper beschrieben werden. Dallapiccola hat den Aufruf von Verdi *„Wendet euch dem Alten zu!“* verfolgt. Ähnliche Tendenzen haben sich auch im übrigen Europa abgezeichnet. Mit der Romantik ist aber der Nationalismus gestorben: man kann heutzutage weder von einer deutschen noch von einer italienischen Operschule sprechen. *„Mit seinen beiden Einakten [‘Volo di notte’ und ‘Il Prigioniero’] hat sich Dallapiccola als einer der besten eigenwilligsten und erfolgreichsten Opernkomponisten der Gegenwart ausgewiesen“*. Durch die kompromisslose Kühnheit ihrer Melodik, Harmonik und Rhythmik, wie die Differenziertheit ihrer Orchesterbehandlung, ist seine musikalische Sprache fähig, die Forderungen des Musiktheaters zu erfüllen. *Volo di notte* ist ein Werk des Übergangs

zur Zwölftontechnik, in dem Dallapiccola zwei verschiedene auf den ersten Blick unvereinbare Schreibweisen synthetisiert: „*vielleicht liegt gerade darin der besondere Reiz dieser Musik. [...] Es ist als ob die archaisierende strenge, aller Chromatik bare Linearität gleichsam den eisernen Willen des Direktors Rivière, der allen Widerständen zum Trotz seinen Glauben an die Zukunft des Nachtfliegens durchsetzt, verkörpert [...]. Dem gegenüber stehen die Zwölftonelemente mit ihrem expressiven Melos, die den menschlichen Regungen Ausdruck verleihen, wie Liebe, Angst, Überwindung des Todes; [...]*“. Das bezeugt einen Schritt weiter im Verständnis der Musiksprache von Dallapiccola. Man hat intuitiv gespürt, dass die verschiedene und zum Teil unvereinbare musikalische Sprache, welche in *Volo di notte* nebeneinander verwendet wird, eine besondere spezifische Bedeutung in der Darstellung des Dramas besitzen.

Weiber-Waage, 10.5.1954

Er geht direkt an das Problem heran: das Thema des „Fortschritts“ ist heute sehr fragwürdig geworden, und die Figur von Rivière nach dem Zweiten Weltkrieg negativ beurteilt wird [sie gleicht derjenigen von Mussolini zu sehr, siehe: Schiff 1994]. Nicht die Aktualität des Themas, sondern eher die Figur Rivières wird von solcher Fragwürdigkeit erniedrigt. Das kann die Rezeption von *Volo di notte* beeinflussen. Die Musik Dallapiccolas ist zuerst schwer zu erfassen, wirkt aber sofort ausdrucksvoll: „*in den bewegten Rhythmen der feinen und farbenreichen Instrumentation, selbst in der starken melodischen Potenz der Zwölftonreihe. [...]* Der Erfolg des Stückes und der Aufführung waren eindeutig; selten hat eine moderne Premiere in der Staatsoper so impulsive und einmütige Begeisterung entfacht“. Die Regie von Rennert, „denkbar knapp und auf das Wesentliche konzentriert“, hat eine wichtige Rolle gespielt.

W.V., Heinz Joachim, Broesike-Schoen, Dr. H. W. 10.5.1954

Der grosse Erfolg von Renners Vorstellung wird auch von allen Kritikern bestätigt. Die neuen Klänge aus dem Orchester, welche aber an Formen absoluter Musik (wie in Alban Bergs *Wozzek*) gebunden werden, und die endlich anerkannte neue und ausdrucksvolle Anwendung der Zwölftontechnik führen zur Begeisterung des Publikums und der Kritik: „*Ein faszinierendes Opernwerk! Ein wirkungsvolles Bühnenstück*“. Für Broesike-Schoen: „*Dallapiccola überhöht die Wirklichkeit, das Geschehen im Flughafenbüro, durch seine Musik. [...]. Die ‚Reihe‘ (der zwölf Töne) gibt eine Art neuer Leitmotivik; sie läuft wie ein Schicksalsymbol durch*“.

Im Allgemeinen ist die Rezeption von *Volo di notte* in der deutschen Kultur erfolgreicher als in Frankreich. Man hat den Eindruck, dass das deutsche Publikum

und die Kritiker das Werk Dallapiccolas besser verstehen können. Die Deklamation und der Sprechgesang werden nie als Ausnahme oder als Störungselement in der Musik empfunden. Die gegensätzlichen musikalischen Mittel, die Sprachen und die Formen, werden einheitlich als dramaturgisches Verfahren erfassen. Der Erfolg dieser Matinee von *Volo di notte* beim Publikum und in der Kritik führt zu den Abendvorstellungen in der Hamburgischen Staatsoper ab Januar 1955.

Düsseldorf 9.11.1954 und Graz 10.3.1955

Im Programmheft der Düsseldorfer Vorstellung wird der schon erwähnte Text Dallapiccolas in der deutschen Übersetzung veröffentlicht (Siehe: PM, ab S. 385). Der Text wird nicht vollständig zitiert, sondern in erster Linie alles was mit dem Problem des „*crescendo*“ in der Oper verbunden ist. Die Vorstellung hat beim Publikum keinen (großen) Erfolg gehabt (die Meinungen sind sich nicht so einig); gegenüber der musikalischen Realisierung und der Inszenierung von Günter Roth ist die Kritik im Allgemeinen ziemlich gut.

Die kritische Texte beinhalten einige Fehler in Bezug auf die Szenen von *Volo di notte* (es sind sechs, nicht fünf!) und die Anwendung der Zwölftontechnik, welche auf eher oberflächliche Kenntnisse der Oper hinweisen, nicht im Allgemeinen, sondern in spezifischen Fällen. Das Publikum und dieses Theater scheinen keine Vertrautheit mit den zeitgenössischen Opern zu haben. Die Kritik gegenüber dem Werk ist zum Teil auch sehr positiv.

In Graz wird die Vorstellung als ein musikalisches Ereignis beschrieben: das „*Opernhaus war fast ausverkauft. Wiener Presse war da, Stimmung, Beifall, Diskussionsstoff*“ (Kaufmann 19.3.1955 in: Neue Zeit). In diesem Artikel hat man den Eindruck, dass etwas Andersartiges endlich verstanden worden ist: „*Hier ist alle Formung, endgültige Gestalt, Bindung und Organisation der Kräfte bis ins Letzte. Zwei volle Jahre, vom April 1937 bis zum April 1939, hat Dallapiccola an diesen 1000 Takten gearbeitet, die das Ereignis des ‚Nachtflegs‘ geworden sind, zwei Jahre der Anspannung, in denen jede Note auf ihre Schwerkraft geprüft wurde, jeder Akkord auf seinen Spannungsgehalt*“. Auch die Art, in der die Charaktere in den Dialogen miteinander sprechen, welche in Frankreich und in Italien sehr kritisiert worden war, wird jetzt in ihrem dramatischen Kontext verstanden und anerkannt: „*Wenn [...] von Verantwortungen gesprochen wird, von Fortschritt, Menschlichkeit und Tod, dann klingt dies echt und ehrlich*“. Die Kritiker haben die Gelegenheit gehabt, die *Canti di prigionia* von Dallapiccola zu hören. Dieses Werk scheint alle sehr beeindruckt zu haben und hat sich irgendwie positiv auf die Rezeption von *Volo di notte* beim Publikum ausgewirkt. In der „*italienischen*“ Zwölftontechnik Dallapiccolas wird vor

allem ihre „Gesanglichkeit“ und „überraschende Expressivität“ gelobt: *„wie lebendig und nicht steril auch konstruktive Musik gemacht werden kann. Wenngleich es in ihr keine Tonalitätsruhepunkte gibt, wenngleich die Gesetzmässigkeiten der baulichen Formung dem Hörer nicht zu Bewusstsein kommen, wenngleich die ‚Sanglichkeit‘ eines im übrigen höchst differenziert behandelten vokalen Teils hörbare Probleme aufwirft, ist dieses Opus eine Arbeit [...] von Invention und Können, ohne Schwierigkeit zu agnostizieren. [...] Das Publikum hat beide Erstaufführungen mit Interesse und Beifall belohnt. Befürchtungen, dass es zu irgendeiner temperamentvollen Stellungnahme gegen das eine oder andere Werk kommen könnte, haben sich als unbegründet erwiesen“* (Südost-Tagespost Graz 6.3.1955).

Pariser Aufführung der Hamburgischen Staatsoper 28.4.1955.

Grosser Erfolg und Enthusiasmus für die Vorstellungen der hamburgischen Staatsoper in Paris. Rennerts Regie von *Nachtflug* (auf Deutsch) findet eine besondere Anerkennung und Begeisterung.

Meisterwerke sind sowohl der Roman von Saint-Exupéry als auch die Partitur von Dallapiccola: keine Spur von den früheren negativen politischen und ideologischen Verwicklungen des Romans. Une *„oeuvre-cernière, à la jointure du tonale et de l’atonale [...] Pas un instant on ne se demande ‚comment c’est fait‘, tant le langage est juste, sincère, émouvante.* Im Gegensatz zur Pariser Vorstellung 1950 wird im Allgemeinen das Libretto nicht als „unpassend“ für die Musik beurteilt. Die Kritiker kennen schon die anderen Werke Dallapiccolas: *Le Tre Laudi* und *I Canti di prigionia*. Dumesnil, welcher anlässlich der ersten Aufführung in Paris 1950 sich schon über das Werk geäussert hatte, lässt seine eher negativen Beurteilungen über die Sprache des Librettos weg und vollbringt seine kritische Arbeit über das Werk mit einem kurzen Beitrag über seinen Italianianismus: *„un caractere bien nettement italien; sa musique est chaudement colorée ed d’un pathétisme vigoureux“*. Er beurteilt die Interpretation und die Regie sehr positiv. Man muss daran erinnern, dass die Vorstellung in Paris auf Deutsch gesungen wurde (Feschotte: *„Thème d’un Français, musique d’un Italien, présentation et interprétation par des Allemands: L’Europe, sur le plan d’esprit, se réalise plus sûrement que dans les décevantes conférences des diplomates »*). Die Meinung Claude Rostands (in Carrefour) über die Oper *Nachtflug* bleibt wie 1950 ziemlich negativ. Das Problem liegt nicht in der Übersetzung, sondern in der Sprache des Librettos in Bezug auf die Musik: *„de cet ouvrage assez hybride, tant en ce qui concerne sa mise en oeuvre dramatique que sa partition, la troupe de Hambourg tire un parti absolument remarquable“*. Marc Pincherle unterstreicht die kompositorischen Fähigkeiten Dallapiccolas, „hybride“ Techniken zu

vereinigen. Die Zwölftontechnik lässt diese Musik so frei, dass auch *arioso*-Stellen und tonale Klänge aufgebaut werden können. Rennerts Regie wird wiederum gelobt: die hamburgische Staatsoper besitzt eines der besten internationalen *Ensembles* der Zeit (Claude Rostand). Für Feschotte, Hirsch und für die Mehrheit der Kritiker ist das Werk Dallapiccolas sehr gut gelungen, sehr expressiv und interessant, im Gegensatz zu Rostand, dessen Meinung aber isoliert bleibt. Die italienischen Zeitungen und „The Observer“ berichten über den großen Erfolg Dallapiccolas und der Hamburgischen Staatsoper in Paris.

Nach Paris 1956-1959

In den Programmheften der Berliner und Wuppertaler Aufführungen werden die ähnlichen auf Deutsch übersetzten Schriften Dallapiccolas über die Zwölftonmusik, über die Oper und das Vorwort Gides zum Roman von Saint-Exupéry 1931, immer wieder vorgestellt (Siehe PM). Man interessiert sich nicht nur für seine Musik, sondern auch für seine musikalischen Auffassungen. Wie wichtig der Komponist als Vertreter des modernen Theaters geworden ist, zeigt der Artikel von Lindlar, *Luigi Dallapiccola und das Musiktheater unserer Zeit*, welcher in der Zeitschrift *Theater und Zeit* 1956, erscheint: *„Nicht die ‚Zugehörigkeit‘ zu einer fachtechnischen ‚Richtung‘ [...] , sondern der konstruktive Versuch, die Nöte dieser unserer Zeit als ewige Nöte im Werk überhöhend undweisend darzustellen, das ist da, warum der Name Luigi Dallapiccola seit der Uraufführung seines bestürzend ‚aktuellen‘, viel aufgeführten Opernerstlings ‚Nachtflug‘ (Florenz 1940) den flammenden strengen Klang hat. Dass er dies mehr ausserhalb Italiens hat – in Deutschland, Frankreich, England und auch in Amerika – zeugt nicht gegen ihn.*

Arthur Jacops in: The Listener (London 1959) schreibt über Dallapiccola und das Theater. In jener Zeit hatte der Komponist schon drei Opern und ein Ballett komponiert. Zuerst betont Jacops die enge Beziehung des Komponisten zu Busonis Schaffen und musikalischen Auffassungen. Dann versucht er, die Situation der Oper in Italien zu erklären, indem er G. F. Malipero in eine Gegenposition zu Busoni setzt, während Dallapiccola eine mittlere Stellung einnehmen sollte: *„In two operas he has not scorned the Puccini-like creation of a ‚strong‘ hero in a ‚realistic‘ context with whom we may wishfully identify ourselves [Night Flight]“*. Die Helden von Dallapiccola haben aber keine sexuelle, sondern nur eine ethische Charakterisierung, vor allem eine spirituelle Dimension.

Paris, Opéra Comique 7.10.1960. Preisverleihung Noël Boyer.

Die französische Fassung des Librettos von *Vol de nuit* hat eine lange und ziemlich komplizierte Geschichte. Ich konnte leider nicht herausfinden, wer das Libretto für die erste französische Aufführung in Paris mit Désormière übersetzt hatte (Dallapiccola?). Ich konnte im Programmzettel nur folgendes finden: „*Livret de Luigi Dallapiccola*“. Das zweite Mal kehrt *Vol de nuit* mit der Hamburgischen Oper in der deutschen Übersetzung nach Paris zurück. Das dritte Mal in Frankreich, wird das Werk im *Théâtre nationale del l'Opéra-comique* am 7.10.1960 in der Übersetzung von Jacques Bourgeois aufgeführt. Der Übersetzer selbst schreibt einen einleitenden Artikel im Programmheft (Bourgeois/Paris 1960), welcher für die Bedeutung kennzeichnend ist, welche man in diesem Zusammenhang dem Libretto in seiner Verbindung mit der Musik zuschreibt. Die negativen Beurteilungen über die französische Uraufführung betrachteten vor allem die Textübersetzung. Bourgeois stellt dem Publikum sein Libretto vor und behauptet:

- Dallapiccola hat in diesem Werk die musikalische Sprache völlig neu verarbeitet, um die Eigenschaften des modernen Lebens, das in *Vol de nuit* dargestellt wird, auszudrücken;
- Dallapiccola benutzt die Zwölftontechnik, deren Ausdrucksmittel sich in den Dienst des Stoffs stellen; dieser wäre sonst vom konventionellen veristischen Stil in einer unerträglichen Weise vulgarisiert worden.
- es handelt sich um keine richtige Übersetzung des Librettos, sondern um eine französische Fassung, in der der ursprüngliche Text von Saint-Exupéry, wann immer möglich, wieder aufgenommen wurde.

Die große Anstrengung, dieser Oper eine den Wünschen seines Komponisten gerechte Darstellung zu bieten (welche die erste und nicht ganz gelungene Vorstellung in französischer Sprache kompensieren konnte), hat zur Verleihung des angesehenen Preises *Noël Boyer* geführt. Der Verband der lyrischen Kritiker und Choreographen hat diesen Preis für die beste lyrische Vorstellung der Saison zuerkannt: der Aufführung von *Vol de nuit* in der *Opéra de Paris* unter der Regie von Jean Mercure (siehe: *La Nazione* 22.10.1961).

Man kann noch auf die Bezeichnung „*Drame lyrique en un acte*“ für *Vol de nuit* aufmerksam machen, welche auf der Eintrittskarte Dallapiccolas erscheint; diese wird im Nachlass in Florenz aufbewahrt [siehe: ACGV, Scatola verde XLVII.1.23b, mappetta gialla „programmi“]. Die Bezeichnung fehlt im Programmheft.

Die gleiche Vorstellung der *Opéra Comique* wird in Genf am 23/25.2.1962 wieder aufgenommen. Die Funktion dieser Aufführungen in der Rezeptionsgeschichte dieser Oper ist wichtig. Man findet zum Beispiel in einem Artikel von Waterhouse [1965],

anlässlich der neuen *Universal Edition* Ausgabe der Partitur (nach 20 Jahren!), noch einen direkten Hinweis auf diese zweite Pariser Vorstellung, welche als „exemplarisch“ vorgestellt wird. Hingegen erwähnt er keine der drei italienischen Vorstellungen des Jahres 1964 an der *Scala* in Mailand, am *Maggio Fiorentino* und in Rom.

XXVII Maggio Musicale Fiorentino 1964: Internationaler Kongress über den Expressionismus und neue Aufführung von *Volo di notte*.

Eine wichtige Veröffentlichung anlässlich des *XXVII Maggio Musicale fiorentino* 1964 enthält einen Beitrag von Willi Reich über die Geschichte der expressionistischen Oper und eine Schrift von Luigi Rognoni mit dem Titel: *Dallapiccola e „Volo di notte“ oggi*. Man muss den großen Beitrag der Kongresse und des *Maggio Musicale Fiorentino* für das Studium und die Verbreitung der modernen und europäischen Musik in Italien ab 1933 erwähnen (siehe in der Bibliographie Kap. 10.2, CIM 1935 und 1940) und wie Florenz auf eine eigene autonome und starke Weise die kulturellen internationalen musikalischen Herausforderungen annimmt¹⁶⁸. Die Beziehung zwischen dem Werk des italienischen Komponisten und dem Expressionismus – welche nicht gerade legitim ist – wird auf folgende Weise zusammengefasst: *„la fede nel linguaggio musicale come linguaggio dell’interiorità. Über Volo di notte: non si tratta della ‚prima‘ esperienza di un musicista che si accosta alla forma dell’opera, ormai svuotata del suo valore funzionale [...], per tentarne un rinnovamento mediante proposte intellettualistiche (opera-oratorio; opera da camera, opera-balletto, ecc.)“*. Das Werk befindet sich inmitten der Krise der Subjektivität von Werken wie *Erwartung*, *Die Glückliche Hand*, und *Wozzeck* sowie den Vorschlägen des Neoklassizismus. In der Mitte befindet sich Dallapiccola: *„afferma la coscienza dell’uomo come individualità operante nella collettività e per la collettività“*.

Im Klima der faschistischen Rhetorik seiner Anfänge hätte die Oper zweideutige Interpretationen riskieren können, falls Dallapiccola sich nicht auf eine radikale Weise gegen jede Behauptung von Heldenhaftigkeit gewehrt hätte. Auch die Figur von Frau Fabien löst sich von der ursprünglichen Erzählung ab: aus einer *„im Vornherein schon erwarteten sentimental-musikalischen Untermalung von Rivière“*

¹⁶⁸ Siehe: Cresti/Negri 2004. Was die Rezeption von Dallapiccola in Italien betrifft, gibt es eine interessante Meinung von Mario Sperenzi: *„Dagli anni Sessanta in poi a Firenze si eseguirono vari lavori di Dallapiccola e anche l’accoglienza del pubblico fu buona. Però penso che Firenze avrebbe sicuramente potuto fare di più: basti pensare che la musica di Dallapiccola è conosciuta ed eseguita più in Germania che da noi.“* [S. 355].

(= it. *„sottofondo musicale già scontato in partenza da Rivière“*) wird sie zu seinem *alter ego*.

Rognoni: *„la presa di coscienza di Dallapiccola del metodo dodecafonico si attua ormai pienamente nella direzione segnata da Schönberg e soprattutto da Berg, mediata da uno spirito mediterraneo, nel quale si ritroverebbero ‚influssi‘ disparatissimi, da Palestrina a Werbern, da Monteverdi a Puccini“* (Stuckenschmidt). Von Berg werden die instrumentalen geschlossenen Formen [diese sind nur teilweise in Dallapiccola vorhanden, so bei ihm wie die Anwendung der Zwölftontechnik und die anderen aufgezählten Einflüsse partiell sind], der *Sprechgesang* und die Wahl von Zwölftonreihen mit tonalen „Wirkungen“ übernommen. Rognoni zitiert betreffend Roman Vlad¹⁶⁹ nochmals.

Luciano Alberti versucht im Programmheft des *XXVII Maggio Musicale Fiorentino*, eine kritische Bilanz von *Volo di notte* aufzuzeichnen. Während dieses Kongresses hatte sich Dallapiccola über die Wahl dieses Librettos äußern müssen. Dieses stand schon während seiner Kompositionsjahre im Zentrum der Kritik für seine „superomnistiche“ („übermenschlichen“; = *„Superuomo“*¹⁷⁰) Aspekte. Dallapiccola begründet die Wahl des Stoffes für sein Libretto dadurch, dass indem er die Unabhängigkeit der Oper und der Musik gegenüber jeder poetischen und literarischen Stellung vertritt: das Musikalische hat eine eigene und spezifische Dimension (Dallapiccola: *„Non credo nel problema dell’opera“*). Dallapiccola bleibt dem wagnerianischen Prinzip der Synthese [des Gesamtkunstwerks?] treu: das bedeutet, dass er in den dreißiger Jahren schon eine klare gegensätzliche Stellungnahme gegenüber dem Neoklassizismus hatte. Andererseits wehrt er sich gegen das Gespenst des melodramatischen *verismo*: nur durch die Anwendung der Zwölftonsprache scheint der Komponist bereit zu sein, sich ohne Gefahr dem Theater

¹⁶⁹ Die Veröffentlichungen von Roman Vlad sind zahlreich und historisch wichtig. Sie behandeln Luigi Dallapiccola schon ab 1948, sowie auch die zeitgenössische Musik, die Oper, die italienische Musik. Zum bibliographischen Nachtrag siehe in: FLD, *Scritti su Luigi Dallapiccola* und in: Ruffini, 2002, *Bibliografia generale cronologica*.

¹⁷⁰ *„Rivière con il suo attivismo, volontarismo è un personaggio, sul quale possono gravare facili accuse di niccianesimo, dannunzianesimo, futurismo, ecc.“* Siehe Nicolodi S. 104, in: T.MMF 2004. Von Nietzsche hat Dallapiccola vor allem einen bekannten Satz auf Italienisch häufig zitiert *„E se guardi a lungo dentro l’abisso, anche l’abisso guarda dentro te“*. Dieser ist einerseits kennzeichnend für die Beziehung des Komponisten zum Philosophen, andererseits für die philosophischen Inhalte, welchen er immer sehr treu blieb.

Auch die Texte der unvollendeten *Rappresentazione* (1930) und der *la Canzone del Quarnaro* (1930) kommen teilweise aus Nietzsche und D’Annunzio.

zuzuwenden. Die *Laudi* werden am 14. März 1937 beendet, und am 23. April beginnt er, die Oper zu komponieren: die Verbindung zwischen diesen zwei Werken ist wesentlich.

Bei der Uraufführung wird das Werk als „*opera ultrarealistica*“, „*documentaria*“, „*cinematografica*“ bezeichnet. Ein ganz neues Werk. Das Maß an Realität hatte eine antagonistische Funktion: auf einer Seite ist zum Beispiel Frau Fabien, eine fast veristische Figur (Gavazzeni: „*potrebbe cantare una romanza*“), auf der anderen diejenige von Robineau, welche ohne Echo und ohne musikalische Auswirkung bleibt. Aus der technologischen Realität übernimmt Dallapiccola vor allem die „*Magie*“ und die abenteuerliche Dimension. „*Antiverista*“ ist die Idee des Funkers, des Nuntius, des direkten Zeugens der Tragödie.

Alberti ist skeptisch betreffs einer autobiographischen Interpretation der Figur Rivière, in welcher sich der Komponist widerspiegeln sollte. Zum Drama gehört eine gewisse mysteriöse Ambiguität. Danach zitiert er D’Amico betreffend des Problems der Transzendenz, und desjenigen der Religiosität. *Volo di notte* neigt dazu, sich als ungewöhnliches „*mistero drammatico*“ aufzuspielen: „*il rapporto tra questa partitura e quella delle ‚Tre Laudi‘ su testi medioevali ne é prova evidente*“. [Die Ambiguität dieses Werkes liegt vor allem – aber nicht nur – in der Verwendung der *Laudi*: man muss sich fragen, wozu Dallapiccola diese benutzt hatte. Siehe Kap. 7.3].

Das Talent Dallapiccolas liegt auch in seiner Theatralik, welche aus der italienischen Tradition stammt. (Gavazzeni: „*I momenti ‚convenzionali‘ sono i più forti*“). Die Deklamation bleibt das Element, welches am schwierigsten zu verstehen ist.

Teatro alla Scala in Mailand, 26.6.1964

Die Einführung zur Oper im Programmheft stammt von Mario Pasi. Er beurteilt die Aktualität des Inhaltes im Zeitalter der Luftfahrt- und der Weltraumforschung. Er fasst die Geschichte der Luftfahrt von 1866 bis zu Charles Lindbergh und der Werke von Bertolt Brecht und Kurt Weill zusammen, ohne über Futurismus zu sprechen. Er erwähnt weder die Oper von Pratella (*L’aviatore Dro*) noch diejenige von Casella (*Il deserto tentato*). Er sieht in Rivière die Figur eines Prometheus, in Fabien diejenige eines Ikarus und in seinem Tod eine mögliche Flucht.

Pasi versucht, die Figur von Rivière so auszulegen, dass nicht nur die Selbstverständlichkeiten, sondern vor allem die Zweifel und die Zweideutigkeiten des Werkes geäußert werden können. Es wird auch auf die italienische politische Situation hingewiesen. Die *Laudi* und ihre Geistlichkeit haben eine Hauptrolle gespielt (er zitiert Vlad). Pasi fügt hinzu (S. 488-489): „*Abbiamo dunque un Dallapiccola ancora ‚dentro un dilemma‘, [...]. C’è invece la condanna coraggiosa,*

che in ‚Volo di notte‘ si risolve nella spiritualità e nel senso di preghiera filtrato dalle ‚Laudi‘, di tutto un sistema che annienta la persona umana, che la strappa alla sua vera natura. [...]. Vediamolo nella sua più vasta dimensione spirituale, seguiamone il simbolo. Non fermiamoci alla nuda esposizione dei fatti“.

Die Aufforderung von Pasi, das Werk Dallapiccolas in seiner ganzen Ambiguität zu interpretieren, wird von den Musikkritikern anerkannt. Luigi Pestalozza sieht dieses ungelöste Dilemma sich in der Musik der Oper widerspiegeln: *„un’opera teatrale bloccata in un dibattito senza sfogo d’azione e musicalmente non priva di significato ambiguo“*. Negativ beurteilt er die Regie, positiv die musikalische Leitung: *„hanno dominato infatti un piatto didascalismo registico legato a convinzioni tanto operistiche quanto più stridenti nel disegno scenografico di vaga intenzione costruttivista“*.

Giacomo Manzoni ist noch härter in seiner Beurteilung: das moderne und zeitgenössische Operschaffen ist in der *Scala*-Saison auf Ende Juni begrenzt, wenn das Publikum schon weg ist. Dadurch hat es das Aschenbrödel (= it. *la Cenerentola*) der Vorstellungen im mailändischen Theater gespielt. Das Bühnenbild von Ferrulli ist eher kraftlos und zweifelhaft, und die Regie von Milloss eher gedrängt. Positiv ist die musikalische Leitung von Nino Sanzogno und der Sänger gewesen.

Palermo (Sizilien), Teatro Massimo 12.1.1967

Von der schwierigen Situation der modernen und zeitgenössischen Oper in Italien zeugt auch die Musikkritik der Vorstellungen in Palermo, in: *Il Giornale di Sicilia*, 13.1.1967, und in: *L’Ora*, 14.1.1967. In letzterer wird ein Mal mehr das Bild des Musikhandwerkes im 20. Jahrhundert, im Gegensatz zu demjenigen der „Musik aus der Inspiration“ im 19. Jahrhundert, besprochen.

Für Dallapiccola ist es nochmals seine Sprache im Libretto, welche zur Diskussion gebracht wird. Nicht ganz beeindruckend hat das Bühnenbild von Farulli gewirkt, hingegen war die musikalische Leistung gut.

Die modernen Biographen.

Kämper 1985, S. 48-67

Nachdem er die Musik der *Tre Laudi*¹⁷¹ analysiert hat und die thematischen und stilistischen Beziehungen zu den vorhergehenden Werken Luigi Dallapiccolas¹⁷²

¹⁷¹ Die Datierung des *Laudario dei Battuti di Modena* erscheint auch in Kämper 1985 und in Sablich 2004 weiterhin falsch: es handelt sich um ein Werk des Jahres 1377 und nicht von 1266.

betrachtet hat, beschäftigt sich Kämper mit *Volo di notte*. In der Bearbeitung des ursprünglichen Textes von Saint-Exupéry für das Libretto und in der Wiederverwendung der *Tre Laudi* erkennt Kämper den interpretativen Schlüssel für das Werk.

Er führt das Netz der in der Oper vorhandenen thematischen Rhythmen auf das Modell des *Hauptrhythmus* von Berg („*termine che viene adottato alla lettera ,ritmo principale‘*“ S. 58) zurück. Kämper fasst auf eine wirksame Weise die Funktion des Rhythmus in diesem Werk zusammen: der Rhythmus wird verwendet, um die Einheit der Szene aufzubauen. Er zitiert im Besonderen das *Pezzo ritmico*, welches die Idee der *Monoritmica* in *Lulu* von Berg wieder aufnimmt und entwickelt.

Unter den verschiedenen melodischen thematischen Motiven der Oper betont er dasjenige, welches in dieser Arbeit als „Hörner-Motiv“ mehrmals erwähnt worden ist (*partenza pericolosa*, siehe Kap. 7.3): „*nel corso del lavoro questo motivo simboleggia sempre la pericolosità e i rischi dei voli notturni*“.

Immer auf Berg zurückführbar sind nach Kämper das *Movimento di Blues* (im Besonderen auf *Wozzeck*, *Der Wein* und *Lulu*), die Orchestrierung (im Besonderen die Verwendung der Saxophone und des Vibraphons, welches wenige Orchester zu jener Zeit besaßen) und den *Sprechgesang* (und die Art, in welcher dieser notiert wird).

Was die Verwendung der Zwölftontechnik betrifft, hat Dallapiccola in *Volo di notte* einen großen Fortschritt im Vergleich zu den *Tre Laudi* gemacht, auch wenn diese musikalischen Verfahren nie vollständig, sondern hauptsächlich auf einem melodischen und horizontalen Niveau angewendet worden sind (S. 60): „*in questa partitura la componente dodecafonica acquista uno spazio sempre maggiore di fronte a quella diatonica (soprattutto neomodale) finora predominante*“. (Kämper, S. 61).

Der Hass Dallapiccolas auf den Neoklassizismus und auf die Neoklassiker ist der Grund gewesen, welcher Dallapiccola zur Zwölftontechnik geführt hat.

In der interpretativen Entwicklung von *Volo di notte* nimmt Kämper Bezug auf eine spätere Stellungnahme Dallapiccolas gegenüber der Deutung seiner Oper: der Komponist selbst behauptet, dass er, ohne sich dessen bewusst zu sein, zum ersten Mal in seinem Leben in diesem Werk diejenigen, welche leiden, gegenüber denjenigen, welche siegen, bevorzugt hat. (Kämper, S. 62).

¹⁷² Weitsicht ist das Problem der musikalischen Selbstzitate in den Werken Dallapiccolas. Kämper betrachtet die thematischen und stilistischen Beziehungen zwischen den *Tre Laudi* und dem *Divertimento*, der *Seconda Serie di Cori di Michelangelo*, der *La Musica per Tre Pianoforti*. (S. 52). Diese gehen in den nächsten Werken vorwärts, bis zu *Ulisse*, und besonders bis in *Pregiera di Maria Stuarda* und in *Il Prigioniero*.

Mit den *Tre Laudi* kann man behaupten, dass sich hinter der Fassade des modernen musikalischen Theaters die *Sacra rappresentazione* des 20. Jahrhunderts versteckt: „*Il radiotelegrafista visto come reincarnazione dell'antico ‚historicus‘, il ruolo eminente del coro e – non ultima – la limitazione a un'unica scena divisa in due parti, lasciano pensare che il compositore non si sarebbe opposta a tale interpretazione* (Kämper, S. 62).

Sablich 2004, S. 78-88

Le *Tre Laudi* werden auf folgende Weise definiert: „*cesellato intarsio di sollecitazioni contrastanti, presa di coscienza che diviene protesta celata ‚in forma di fede religiosa‘ di fronte alla situazione contemporanea, e insieme chiave di volta nell'appropriazione della dodecafonia*“. Die Komposition wird schon als Werk eines „verborgenen Protestes in Form eines religiösen Glaubens“ vorgestellt, was die Schrift Dallapiccolas bestätigen würde, in welcher er seine Opposition gegen den Faschismus 1935, in den Jahren des Abessinienkrieges, zurück führt (in: PM, S. 380).

Was die Zwölftonmusik betrifft, zitiert Sablich die schon gut bekannte Stelle in PM, in welcher Dallapiccola über die Schwierigkeiten in den dreißiger Jahren berichtet, die grundsätzlichen Texte über die Zwölftontechnik zu bekommen: jeder Komponist wurde gezwungen, die Lehre aus Schönberg auf seine eigene Art (*a modo suo*¹⁷³) herauszuziehen und diese in einer unabhängigen Art zu entwickeln.

Sablich nimmt auch Stellung zur Deutung der Figur Rivières und betont etwas Neues: die Einsamkeit Rivières ist eine Art von Strafe, von Verurteilung gegen sein Handeln. „*Ogni interpretazione dell'opera che prescinda da queste considerazioni rischia di essere fuorviante: sia che la si colleghi ad una ideologia, vedendo in Rivière una sorta di dittatore moderno alla Mussolini pronto ad immolare vite umane per un fine ritenuto superiore, sia che la si riduca a una prova di eroismo individuale infiammata dal mito irrazionale dell'azione e del progresso. Più che ambigua, la figura di Rivière è per così dire stratificata nella sua tragica responsabilità, che riflette un più generale conflitto umano*“.

Über die musikalische Form des Werkes hält Sablich sich bei der Spiegelstellung der Szenen (Szene I zu Szene VI; Szene II zu Szene V; Szene III zu Szene VI), und bei der Abwesenheit jeder lyrischen Stasis, von Arien, Duetten und konzertanten Stellen, auf.

¹⁷³ In PM: S. 440-445

Maggio Musicale Fiorentino, 8.6.2004

Überlegungen von Fiamma Nicolodi, in: T. MMF 2004 S. 95-121. Sie betont den „autobiografismo“ in den Werken des Komponisten. Dazu kommt das „Universo musicale“ Dallapiccolas: „è modellato ‚plasticamente‘ nonostante i mezzi apparentemente astratti impiegati (la ‚serie‘ di dodici suoni, il canone, ...). [...] La parola non è [per Dallapiccola] un dato inerte, gratuito, aleatorio, ma carico di espressività e di tradizione letteraria, così come tutti gli elementi della partitura [...] sono dati parlanti, ricchi di significato e di pregnanza icastica“. Fiamma Nicolodi nimmt als Beispiel einige musikalische Mikrozellen, welche in Dallapiccola bestimmte Worte oder Konzepte ausdrücken können (ein Tritonus aus zwei groß-kleinen Sekunden für das „Fragen“ und das „sich Fragen“) oder richtige Bilder, welche vor allem auf die Vollkommenheit und auf die Transzendenz hindeuten, wie der Spiegel, das Kreuz, der Kreis. Das führt zu der „musica visiva“ des Mittelalters und der Renaissance zurück, aber auch der „Augenmusik“ des Schönbergskreises.

Was die Wahl des Librettos von *Volo di notte* anbetrifft, welches dem Anschein nach mit den universellen Themen und den ewigen Fragen der Menschheit – welche in den anderen Werken Dallapiccolas immer vorhanden sind – zusammen stößt, behauptet Nicolodi folgendes: dass hinter den Bildern und Charakteren der Vergangenheit und des Mythos sich die heutigen Fragen und Zweifel umwandeln. Dallapiccola: „Non sono andato in cerca di un soggetto passibile di essere interpretato in chiave di ‚attualità‘: ho scritto questa opera perché la portavo in me da lunghi anni, e, dopo averla scritta, ho l’impressione che il suo argomento sia anche ‚attuale‘.“¹⁷⁴ Es ist sehr wahrscheinlich, dass der junge Dallapiccola zu den aus der Vergangenheit geschöpften Themen und Charakteren zurückkehrt, nach dem Eingriff von Malipiero¹⁷⁵, einem kühnen Gegner der Modernität, der Maschinen und des Geräusches. Die Modelle Dallapiccolas sind *Doktor Faust* von Busoni, *Moses und Aron* von Schönberg, *Torneo Notturmo* von Malipiero; mit diesen teilt er das Thema der Einsamkeit. Dieses Thema und die Worte „Son solo, solo“ sind schon im unvollkommenen Bühnenwerk Dallapiccolas *Rappresentazione di Anima et di Corpo* (1930) vorhanden und erinnert in *Volo di notte* an „Io, io solo, Rivièrè, non avrò riposo“.

Über die Eigenschaften des Librettos betont Nicolodi, dass – im Gegensatz zu den anderen Werken – *Volo di notte* in Prosa verfasst ist: „totale assenza di compiacimenti letterari e un linguaggio piano, che sfiora parole ed espressioni poco

¹⁷⁴ L. Dallapiccola, *Nota per il programma della prima esecuzione italiana di „Ulisse“ al Teatro della Scala (1970)*, in PM.

¹⁷⁵ Brief von Malipiero an Dallapiccola. Nicolodi zitiert diesen Brief in: T.MMF 2004, S. 101/120.

„librettistiche‘, come ebbe a notare Bontempelli, in una recensione peraltro molto elogiativa dell’opera“ [siehe den schon zitierten Text von Bontempelli, 1940].

Was die Musikkritik immer fasziniert hat, ist herauszufinden, wer für Dallapiccola die Hauptfigur des Werkes ist. In den vierziger Jahren deutete Dallapiccola klar auf Rivière hin und kritisierte die Wahl der Hauptfigur im Film über *Vol de nuit*, in dem die Hauptfigur der Pilot Fabien statt Rivière ist. Später wird er das Gegenteil behaupten: unbewusst hatte er sich zum ersten Mal mit *Volo di notte* auf die Seite der Leidenden gestellt (siehe die Zitate S. 104). Mystizismus, Geistlichkeit sowie das Vorhandensein der *Tre Laudi* werden von Nicolodi mit direkten Hinweisen auf seine Musik besprochen.

Giorgio Gualerzi, in: T.MMF 2004, S.132-133.

Er erinnert an die positive Meinung Leonardo Pinzautis anlässlich der Uraufführung von *Volo di notte* im Mai 1940. Hingegen: *„meno eccezionale l’accoglienza da parte del pubblico, semplicemente non sfavorevole salvo qualche fischio dal loggione. Molto attenta, invece, la critica, divisa tra ammiratori, oppositori e ‚cerchiobottisti‘ [= it. ‚che vogliono far quadrare il cerchio‘. Nach der römischen Wiederaufnahme des Werkes muss man 22 Jahre bis zur neuen Aufführung in Florenz warten. In der Zwischenzeit beginnt das Abenteuer des *Il Prigioniero*, welches in wechselndem Auf und Ab heutzutage weiter geht. Das zweite Bühnenwerk von Dallapiccola wird im Radio 1.12.1949 übertragen; sechs Monate später wird es im Theater in Florenz aufgeführt. Das nicht sehr zahlreiche Publikum hat ziemlich positiv reagiert. Die kritischen Meinungen sind gegensätzlich gewesen: Della Corte zum Beispiel findet es minderwertig gegenüber *Volo di notte*.*

Moderne Kongresse und kritische Essays

In den letzten Jahren sind neue kritische Essays und Kongressberichte über die Musik und das Theater Luigi Dallapiccolas veröffentlicht worden. Falls diese in meiner Arbeit weder direkt zitiert noch besprochen worden sind, heißt das nicht, dass diese keine wichtige Rolle in meiner Vorbereitung und Ausbildung gehabt haben. Sie sollen deswegen in bestimmten Kontexten vorausgesetzt werden. In der Bibliographie werden diese Veröffentlichungen erwähnt und in verschiedenen bibliographischen Kapiteln zusammengestellt und geteilt.

9. Schlussfolgerungen

Volo di notte, „un atto“, ist das erste Bühnenwerk Luigi Dallapiccolas und wurde zwischen 1935 und 1939 komponiert. Für das Libretto wird der Roman *Vol de nuit* von Antoine de Saint-Exupéry vom Komponisten selber umgearbeitet. Der Roman wurde 1931 mit einem Vorwort von André Gide zum ersten Mal in Frankreich veröffentlicht und in Italien ab 1932 in der Übersetzung von Cesare Giardini publiziert. Dallapiccola konnte 1934 die französische Originalfassung des Romans lesen und ab 1934 die erste italienische Fassung durch die Biblioteca Nazionale Centrale in Florenz zur Verfügung haben. Seine persönliche italienische Ausgabe des Romans, welche in der Bibliothek seines Nachlasses aufbewahrt wird, ist hingegen 1937 publiziert worden. Der ursprüngliche dramatische Inhalt des Romans wird von Dallapiccola teilweise abgeändert: er passt das Drama seinen eigenen dramatischen Absichten an und interpretiert es nach seinen Lebenserfahrungen. In der Bearbeitung des Textes für das Libretto benutzt Dallapiccola zwei verschiedene Techniken, welche in dieser Arbeit als *Montage-Technik* und als *Mosaik-Technik* bezeichnet werden. Sehr interessant ist Dallapiccolas Fähigkeit, den Text zusammenzufassen, diesen auf wenige wesentliche Worte zu konzentrieren, ohne die dramatische Spannung und die dazu gehörigen Elemente der Erzählung zu verlieren (siehe Kap. 5.1.4). Dallapiccola strukturiert sein Libretto auf der Grundlage dieser Dichotomie (siehe Kap. 5.1.3, *Einheit der Handlung*): einerseits auf eine in der Handlung immer vorhandene kontrastierende Lebensanschauung der Personen, andererseits auf ein einigendes Diktat. Er stellt deswegen simultan in der gleichen Szene zwei unabhängige und kontrastierende Episoden dar (vergleiche Scena I, II und III) oder er lässt die dualistische Auseinandersetzung der Personen sich dialektisch in einem traditionellen Dialog entwickeln (Scena IV: Rivièrè e Frau Fabien).

In der dramatischen Verwicklung von Charakteren und Situationen schreibt Dallapiccola dem Chor, welcher die Arbeiter und die Beamten des Flughafens darstellt, eine wichtige Funktion zu. Anfangs ist der Chor nicht fähig, eine eigene autonome Meinung zu äußern: er drückt ausschließlich seinen Gemütszustand aus. Dallapiccola vertont seinen Jubelruf für die Landung des Piloten Pellerin in der Szene II. Hierfür harmonisiert er die *Lauda II* ohne Text. In der Szene VI hingegen, erschrocken über den Tod Fabiens, äußert der Chor schlussendlich seine Ablehnung der Nachtflüge und Rivièrès mit Worten. Aber sobald Rivièrè die Nachtflüge wieder aufnimmt und den Abflug des Flugzeuges nach Europa befiehlt, unterwirft der Chor sich Rivièrè wieder und bringt ihm seine Huldigung mit einer Hymne dar. Die Chorteile sind extrem wirkungsvoll (siehe Kap. 5.1.3: *Die Choreinsätze*; *Die*

dramatische Funktion von Chor, Funker, und Beamten im Libretto; Eine Stimme aus der Ferne).

In der Musik für dieses Werk benutzt Dallapiccola zum ersten Mal eine Zwölftonreihe als Melodie und integriert diese musikalisch auf eine ganz persönliche Weise mit tonalem, modalem und atonalem Material und entsprechenden Verfahren. *Volo di notte* stellt den Beginn des musikalischen Weges von Dallapiccola in Richtung der Benutzung der Zwölftontechnik dar: hier wird die Zwölftonreihe nur in horizontalen und melodischen Kontexten angewendet; ihre vier Gestalten aber sind schon vorhanden (Grundgestalt, Krebs, Umkehrung, Krebsumkehrung) und werden transponiert. Was von Dallapiccola absolut nicht befolgt wird, ist das Prinzip der Zwölftontechnik, tonale – oder auf jeden Fall „privilegierte“ – Bezüge zwischen den 12 Tönen zu vermeiden. In der Musik von *Volo di notte* entstehen fortlaufende „Polaritäten“ zwischen den Tönen und den Klängen. Diese betreffen alle musikalischen Bereiche, sowohl melodisch als auch harmonisch, klanglich und formal, und sind mit der Dramaturgie eng verbunden. Diese „Polaritäten“ betreffen nicht nur die musikalischen Teile mit Zwölftonreihen, sondern auch die mehr „tonalen“ bzw. „modalen“ oder jene mit traditionelleren Harmonien. Dieses kompositorische Prinzip wird für die ganze Musik von *Volo di notte* angewendet. Die Melodien mit oder ohne Zwölftonreihen wechseln einander ab: es gibt keine Homogenität noch gibt es eine einzige und offensichtliche Entscheidung. Die stilistischen Einflüsse sind vielfältig: sowohl geographisch als auch historisch. Die Bedürfnisse der Dramaturgie und des Librettos scheinen auch in der Wahl der musikalischen Gattungen vorrangig zu sein: die *Canzonetta Blues „Amore, gioia del mondo“* kann, auch wenn stilisiert, als Beispiel angeführt werden. Die musikalischen Teile mit Zwölftonreihen in *Volo di notte* gehören zu den *Tre Laudi* oder überarbeiten ihre Zwölftonreihen. Ihre Herkunft ist deshalb geistlich. Die kompositorische Benutzung der Variation, des Kanons und der polyphonen Verfahren, häufig in eindeutigem Bezug auf J. S. Bach, erscheinen in *Volo di notte* unabhängig von der Zwölftonreihe: sie stellen das vorrangige Interesse des Komponisten dar. In der Rezeptionsgeschichte von *Volo di notte* bleibt folgendes konstant: werden der Gesang und das Libretto zum Teil sogar negativ beurteilt (sie können die Kritiker in Verlegenheit bringen), wird die Musik hingegen einstimmig positiv für ihre Ausdruckskraft und klangliche Ausdrucksfähigkeit anerkannt. Die Bogenform, welche die rückwärts laufende Wiederholung der schon erklangenen musikalischen Strukturen und Teile mit sich bringt; die Wiederkehr der schon aufgeführten musikalischen Figuren oder Motive, um eine psychologische Kontinuität in der musikalischen Sprache zu schaffen und dadurch zwei verschiedene aber parallele

Szenen der Oper dramaturgisch miteinander zu verbinden; die dauernde Wiederholung ganzer Teile der *Laudi* als Zitate, um das Drama musikalisch zu „erzählen“; alles umfasst den Willen des Komponisten, ein spezielles Spiel mit Erinnerung als dramaturgische Strategie in der Oper bewusst anzuwenden, welches den kreativen Weg Dallapiccolas nicht nur in dieser Oper, sondern vor allem in den folgenden Werken kennzeichnet. Der Monolog von Pellerin in der Szene II, zum Beispiel, wird von musikalischen Motiven charakterisiert, welche aktiv – sowohl emotional als auch visuell – zur musikalischen Darstellung der Erzählung Pellerins beitragen: an dieser Stelle sind musikalische Teile der *Laudi* nicht vorhanden. Gerade im schwierigsten Augenblick – dem Aufeinandertreffen mit dem Zyklon – setzt das Orchester mit einem besessenen Tanz ein, welcher ihn musikalisch verkörpert. Dieser Teil hat eine Bogenform: in der Mitte steht ein Takt mit einem einzelnen Ton – einem *cis* allein, im T. 283 – quasi ein Symbol für das Auge des Wirbelsturms. Die gleichen musikalischen Motive werden für die Szene V benutzt, wenn der Pilot Fabien sich in einer ähnlich schwierigen Situation befinden wird. Damit werden die Szenen II und V in Zusammenhang gebracht: die Erinnerungen des Piloten Pellerin in seinem Monolog entsprechen dem neuen, von Fabien erlebten Aufeinandertreffen mit dem Zyklon. Leider überlebt Fabien nicht: in diesem Augenblick, anstatt des besessenen Tanzes mit dem Zyklon von Pellerin, wird für Fabien die ganze *Lauda I* eingefügt: ihre unerwartete musikalische Heiterkeit und Ruhe wird das dramatische *Crescendo* unterbrechen und damit den Tod Fabiens geistlich darstellen.

Obwohl in diesem Werk die Musik der *Tre Laudi* vollständig benutzt worden ist und in der Szene V der Funker mit der Figur eines *Historicus* des *oratorio classico* verglichen worden ist, kann *Volo di notte* weder als ein *Oratorium* noch als eine *sacra rappresentazione* bezeichnet werden. Selbst die *Rappresentazione di Anima et di Corpo* ist historisch von de' Cavalieri nicht als *sacra rappresentazione*, sondern als *Oper* konzipiert worden, die den Anfängen der Gattung in Rom zugeteilt wurde (1600, Anno Santo, *Congregazione dell'Oratorio* des Filippo Neri, in Santa Maria della Vallicella). Die Präsenz musikalischer Aspekte aus der alten italienischen Musik ist in *Volo di notte* konstant: die Bühnenwerke Monteverdis können als ideale Vorbilder auch in Bezug auf den Gesang und auf die Musik betrachtet werden.

Volo di notte ist ein Einakter und kann als Literaturoper bezeichnet werden: die Handlung im Libretto übernimmt diejenige des Romans von Saint-Exupéry, der Text in Prosa wird wörtlich zitiert, obwohl beide für die Bühne verkürzt und umgearbeitet werden. Die musikalische Dramaturgie von *Volo di notte* geht in Richtung der italienischen Operntradition, in welcher das Drama der Affekte im Vordergrund steht,

musikalisch für die Bühne realisiert wird und in die „erzählbare“ Handlung eingegliedert wird. Diese wird durch die konstante Präsenz der Dargestellten auf der Bühne musikalisch realisiert. Dallapiccola beschreibt sein Werk als „*dramma in musica*“, in dem das „*crescendo*“ durch eine folgerichtige (= it. *serrato*) und ununterbrochene Handlung erreicht wird. Dallapiccola meint dazu, dass die Charaktere für die Darstellung ihrer Affekte keine besondere Unterbrechung der Handlung durch Arien oder Duette benötigen. Trotzdem sind im diesem Werk klare gesungene Stellen und geschlossene Teile vorhanden, welche die Funktion der Arien und Duette, im Gegensatz zu rezitativartigen im traditionellen Sinn, übernehmen können (zum Beispiel der Monolog Rivières in der ersten Szene, derjenige Pellerins in der zweiten Szene, so wie auch das Duett der IV. Szene). Obwohl in diesen das dramatische „*crescendo*“ nie unterbrochen wird, steht die Darstellung der Affekte im Vordergrund. Alle diese Teile werden durchkomponiert. Gegensätzliche Eigenschaften aus verschiedenen musikalischen Gattungen sind in *Volo di notte* vorhanden, um die Handlung musikalisch zu realisieren. Dadurch entsteht die musikalische „Form“ des Werkes. Als gestaltendes Prinzip wird dasjenige der Literaturoper angewendet. Trotzdem kommen einige wichtige musikalische Elemente des Dramas aus dem Wiener Expressionismus: die Benutzung von geschlossenen Formen aus der Instrumentalmusik im Orchesterteil (Alban Berg), die verschiedenen Deklamationsarten, der Sprechgesang und die Zwölftonreihe (Arnold Schönberg); die „Kürze“ und absolute Konzentration des musikalischen Materials sowie die Wesentlichkeit und die Durchsichtigkeit der Orchestrierung und der Klangfarben (Anton Webern). Dallapiccola bediente sich kompositorischer Elemente von allen drei Komponisten der Zweiten Wiener Schule – eine Tatsache, welche selten zu beobachten ist – welche er aber in einer persönlichen Art kombiniert. Das gleichzeitige Vorhandensein von italienischen und deutschen musikalischen Zügen hat die Rezeption des Werkes in Italien und in Frankreich am meisten erschwert; hingegen war anfänglich in Deutschland das Rezeptionsproblem ausschließlich politisch bedingt. Hinzu kann man in der Musik von *Volo di notte* den Einfluss sowohl der alten italienischen und niederländischen Musik als auch anderer Komponisten des 20. Jahrhunderts, wie Busoni, Strawinsky und Debussy, beobachten. Nach *Volo di notte* auf dem Weg nach seinen – bei den italienischen Komponisten der späteren Generation sehr beliebten – *Liriche greche* und *Il Prigioniero* wird Dallapiccola seine Zwölftontechnik, auch dank der Hilfe von Wladimir Vogel, gründlich vertiefen und verarbeiten. Der russische Komponist lebte damals in der italienischen Schweiz und hatte 1939 angefangen, sein opera-oratorio *Thyl Claes* zu komponieren. Sowohl *Volo di notte* als auch *Thyl Claes* gehören zu den ersten Werken der *protest-music*. Die

Zwölftontechnik ist für Dallapiccola nur ein Mittel zur Entwicklung komplexerer musikalischer Strategien der Dramaturgie. Die Beziehungen zu Schönberg und zur Zweiten Wiener Schule beschränken sich nicht auf die Anwendung dieser Technik, wie nochmals von neueren Studien über Dallapiccola und seine reiferen Werke betont wird¹⁷⁶.

Die erste Fassung des Librettos sieht die Benutzung der *Tre Laudi* nicht vor, sondern lässt dem „Jazz“ mehr Raum: deswegen fehlen der Chorteil der Szene II (später *Lauda II*) und ein wichtiger Teil der Szene IV mit Frau Fabien und Rivière (später *Lauda III*). Auch für die Orchestereinleitung (später *Lauda I*) wird noch die Angabe „*Preambulum*“ benutzt. Diese Tatsache ist für die Rekonstruktion der Chronologie des Librettos sehr bezeichnend. Diese erste Fassung muss deswegen vor 1936 geschrieben worden sein, vor den *Tre Laudi*, und ist für eine Oper konzipiert worden, welche vor allem Jazz-Musik enthält und weder mystische noch geistliche Bezüge vorsieht. Dazu benutzt Dallapiccola noch traditionelle Angaben wie „*Aria*“ für den Monolog von Pellerin, welche in der endgültigen Fassung keine Entsprechungen finden; auch die Bezeichnung „*Pezzo ritmico*“ der Szene III ist in der ersten Fassung des Librettos noch nicht vorhanden. Die Szene VI hingegen endet mit einer „*Hymne*“, welche in der späteren Fassung wieder als „*Inno*“ vorkommt. Der Vergleich zwischen den zwei Fassungen zeigt einen neuen Textaufbau für die Beamten: Dallapiccola wird die Szene III mit einem neuen einleitenden Dialog erweitern. Für die Szene V, den Tod Fabiens, wird die Stimme des Funkers, welche sich in diejenige des Piloten verwandelt, schon von Anfang an vollständig skizziert. Nicht zuletzt fehlt anfänglich der Schlusssatz der Oper „*Rivière, il grande, Rivière, il vittorioso, solo, trascina la catena della sua pesante vittoria*“, welcher in der Schlussfassung auch in der Szene IV mit Frau Fabien vorhanden ist. Im Vergleich zur endgültigen Fassung der Szene VI wird anfänglich der Chorteil gekürzt: die Landung des Postflugzeug aus Asuncion wird weggelassen. In dieser ersten Fassung des Librettos wird nicht nur der Text, sondern auch zum Teil die Musik geplant. Nicht alle zukünftigen dramaturgischen Verfahren sind aber bereits vorhanden. Die chronologische Reihenfolge der Szenen entspricht der endgültigen: man kann in dieser Handschrift einen Teil ihrer Entstehungsgeschichte verfolgen (siehe Kap. 5.1.3, *Die erste Fassung des Librettos*).

Die Entstehungsgeschichte des Werkes ist zum großen Teil rekonstruiert worden; diese entfaltet sich im Lauf der dreißiger Jahre. Weniger bekannt ist der direkte Einfluss dieses Werkes auf andere Bühnenwerke oder Komponisten der vierziger Jahre: leider kenne ich keine. Man kann feststellen, dass die Aufführungen des

¹⁷⁶ Siehe Nicolodi 2007.

Werkes (siehe Kap.8.2 *Die Aufführungen von „Volo di notte“*) sich anfänglich auf die Uraufführung in Florenz 1940 und auf diejenige in Rom 1942 beschränken. Das Werk wird praktisch vergessen. Ab 1939 wird dieses Werk, ab 1942 werden alle Werke Dallapiccolas in Deutschland verboten. Dieses Ereignis hat eine besonders negative Wirkung auf seine Rezeption, da die kulturellen Modelle des Werkes zum Teil in der deutschen Kultur liegen und deswegen vom italienischem Publikum jener Zeit schlecht oder kaum verstanden wurden (siehe Kap. 8.3 *Die Rezeptionsgeschichte*). Dazu kann auch die nachfolgende negative Kritik des Romans von Saint-Exupéry, in welcher die Figur Rivières als diejenige eines Diktators angesehen wird, beigetragen haben. Erst in den fünfziger Jahren wird *Volo di notte*, anfänglich in Verbindung mit dem neuen, 1948 vollendeten Bühnenwerk Dallapiccolas *Il Prigioniero*, eine Art von Neuerfolg in den deutschsprachigen Gebieten erleben. Das hat 1960 die berühmten Pariser Aufführungen und das darauf folgende *Revival* dieses Werkes in Verbindung mit *Il Prigioniero* zur Folge. Aber schon nach dem Zweiten Weltkrieg ist das *Sujet* des Werkes, die Nachtflüge, nicht mehr „modern“ und die Mode der „musikalischen Flüge“ hat sich erschöpft. Auch die Musik Dallapiccolas hat sich in den folgenden Jahren stark entwickelt und verändert. Infolgedessen wird der Komponist nach *Volo di notte* nie mehr „moderne Sujets“ aufgreifen. Die Benutzung der Zwölftonreihe erfolgt für Dallapiccola chronologisch spät, und auf jeden Fall wird diese auf eine exklusive Art für seinen eigenen Stil verarbeitet.

Dallapiccola hat immer eine enge Beziehung zur *lauda* und zur *sacra rappresentazione* gehabt. Die Wahl von Saint-Exupéry für sein Libretto unterbricht eine Art von Kontinuität seiner kompositorischen Interessen, was aber weder neu noch ein Einzelfall in seiner musikalischen Produktion ist. Wieso wählt er *Vol de nuit*? Man kann verschiedene Hypothesen aufstellen und hierzu seine Texte erwähnen, in denen er seine eigenen Erklärungen darüber äußert: trotzdem stellt sich diese Tatsache als seltsam heraus. Im Gegensatz dazu ist das Einfügen der *Tre Laudi* in die Oper innerhalb seines kompositorischen Weges „logisch“. Der „modische“ Roman von Saint-Exupéry bietet dem Komponisten die Gelegenheit, mit neuen – oder zum Teil schon seit langem angedachten – musikalischen und bühnenspezifischen Ideen zu experimentieren. Es handelt sich wahrscheinlich um ein vorrangig intellektuelles Interesse, auch wenn der Stoff – die Nachtflüge und der Roman Saint-Exupérys – sich anfänglich für einen Publikumserfolg eignet. Mit der Zeit verändern sich sowohl die Rezeption des Romans von Saint-Exupéry als auch die politische Situation in Italien: es ist gut möglich, dass in diesem Moment der Komponist auf die Idee kam, die verschiedenen Interpretationsebenen des Werkes auszunutzen, welche aus der Anwendung der *Tre Laudi* (zu geistlichen mittelalterlichen Texten) für eine moderne

Oper entstehen, um eine Art von „versteckter Botschaft“ (für wen?) zu schaffen: eine erste Form von verschleierte Anklage. *Volo di notte* stellt eine Übergangsphase für Dallapiccola dar, sowohl als Komponist wie auch als Mensch: seine Musiksprache und seine politische Überzeugung¹⁷⁷ verändern sich, während sein religiöser Glaube scheinbar stark und konsequent bleibt wie seine katholischen Wurzeln. Daraus entsteht vielleicht die Ambiguität dieses Werkes¹⁷⁸. Die Tatsache, dass man sich noch heute fragt, wer die Hauptfigur in der Oper ist (die Frage ist eher provokativ, da Rivière immer im Vordergrund steht, und Fabien praktisch nie auf der Bühne erscheint; man spricht nur über ihn und man hört seine Stimme vor seinem Tod), kann die Schwierigkeit bestätigen, die verschiedenen Interpretationsebenen des Werks zu bestimmen und zu erkennen (Dallapiccola selbst wird seine Meinung über die Hauptfigur der Oper ändern¹⁷⁹). Man könnte diese Überlegungen auf die Rolle der anderen Charaktere in der Oper ausdehnen: die Situation der Szene V – in welcher die Stimme des Funkers (und dadurch seine Rolle in der Oper) sich in diejenige von Fabien verwandelt – ist im Werk nicht isoliert zu sehen. Könnte Rivière beispielsweise eine doppelte Rolle im Werk spielen: sowohl diejenige der Hauptfigur als auch diejenige eines „Erzählers“? Dadurch könnte sein Monolog in der Szene I, eine Art von *prologo*, besser verstanden werden. In diesem kündigt Rivière dem Publikum an, was im Laufe der Oper geschehen wird:

„Poi, le squadre stanche andranno a dormire, cedendo il loro posto a squadre nuove. Io, io solo, Rivière, io solo non avrò riposo. E così sarà sempre. Sempre. L'arrivo degli aeroplani non sarà per me giammai la vittoria che chiude ed apre un periodo di pace; per me non è che un passo, uguale a mille altri; un passo verso il futuro“.

Es kann kein Zufall sein, dass im gesungen Teil dieses Monologes ein einziges Motiv der *Lauda* wiederverwendet wird und dank eines neuen musikalischen Zusammenhangs in den Vordergrund tritt. Das eröffnet die Hypothese einer neuen versteckten Interpretationsebene im Werk, welche in dieser Arbeit in verschiedenen Kapiteln gründlich untersucht wird (siehe Kapitel 7.3.1, *Scena I, Teil X: Monologo von Rivière*, und Anhang 6 zu Kap. 7.3; siehe Kapitel 7.3.4, *Scena IV*, und Kapitel 7.2, *Die Benutzung der „Tre Laudi“ in „Vol di notte“*).

¹⁷⁷ Entspricht *Volo di notte* den Erwartungen des faschistischen Regimes? Siehe die Überlegungen am Ende des Kapitels 2.2.

¹⁷⁸ Siehe: Sperenzi Mario, in De Santis 1997, S. 259 – 275.

¹⁷⁹ Sehr die von Massimo Mila in einem Brief an seine Mutter geäußerte Meinung aus dem Gefängnis [1938?]. Siehe: CDM, *Tempus aedificandi, Carteggio 1933 – 1975 Dallapiccola-Mila*, S 8-9.

Die Musik, sowohl der Gesang der Solisten und des Chores als auch die Orchesterteile, werden stark differenziert, um die gegensätzlichen Seelenzustände und Situationen zu kennzeichnen (siehe Kapitel 7.1). *Volo di notte* verkörpert für Dallapiccola seinen eigenen einsamen Flug auf der Suche nach einem neuen klanglichen Ordnungsprinzip, welches sich aus der Dramaturgie des Werkes entfalten sollte (siehe Kap. 7.1, und 7.1.5 *Schlussfolgerung*)

Obwohl sich die italienischen Komponisten der späteren Generationen, darunter Luigi Nono, Bruno Maderna, Silvano Bussotti und Luciano Berio, Dallapiccola in ihrem kompositorischen Schaffen verpflichtet fühlen¹⁸⁰, scheinen diese keine direkte Beziehung zu *Volo di notte* zu haben: sowohl musikalisch als auch ideologisch kann es sein, dass dieses Werk eine noch unreife Phase im kompositorischen Schaffen des Komponisten darstellt. Zu verschiedenen Überlegungen könnte eine Untersuchung der Dramaturgie in allen Bühnenwerken Dallapiccolas führen, welche mit *Volo di notte* ihre ersten Schritte unternommen hat¹⁸¹: so wie die Musik und die moralische und kulturelle Stellung Dallapiccolas einen direkten Einfluss auf die neueren Generationen gehabt haben, könnte sich auch sein dramaturgischer Weg für die moderneren (Bühnen)werke als kennzeichnend erweisen.

Ausserhalb dieser historischen Überlegungen, welche das Werk aus einer europäischen Perspektive der kulturellen und musikalischen Entwicklung betrachten, hat *Volo di notte* eine eigene und unabhängige ästhetische Dimension, welche isoliert in Italien auftritt. Überdies hat Dallapiccola einsam („solo“) seinen eigenen kompositorischen Weg durchlaufen. Obwohl er sich gegen den in Italien herrschenden *Verismo* und *Neoclassicismo* geäußert und sich für die moderne europäische Musik engagiert hat, können seine musikalischen italienischen Wurzeln und sein Rückgriff auf die italienische Musik und Operntradition nicht vergeleugnet werden¹⁸².

Es ist die Art, in welcher die verschiedenen Elemente des musikalischen Materials miteinander verbunden und für die Dramaturgie verwendet werden, welche für die Originalität des Werkes sprechen, und zu neueren dramatischen Deutungen führen. Die Mischung und Verfremdung von musikalischen und dramatischen Elementen aus verschiedenen und zum Teil gegensätzlichen Kontexten und Gattungen eröffnen neue ästhetische „Wege“, welche die jüngeren italienischen Komponisten erst später beschreiten werden.

¹⁸⁰ Siehe Kämper 1985, Kap. IX „*Epilogo*“; siehe: Michel Pierre 1996, S. 132 und folgende. Siehe: Gianmario Borio, in De Santis 1997, S. 357-388.

¹⁸¹ Siehe: Bernardoni Virgilio, in De Santis, 1997, S. 301-324.

¹⁸² Siehe: Alberti Luciano, in De Santis, 1997, S. 257-258.

10. Bibliographie

10.1. Die Nachlässe von Luigi Dallapiccola sind zwei:

- FONDO LUIGI DALLAPICCOLA, Archivio Contemporaneo „Alessandro Bonsanti“ del Gabinetto Vieusseux, Palazzo Corsini Suarez, Via Maggio 42, Firenze (ACGV).
- FONDO LUIGI DALLAPICCOLA, Dipartimento Musica della Biblioteca Nazionale Centrale, Piazza Cavallotti, Firenze (BNCF).

Siehe: Ruffini 2002, S. 13-15, und FDL, S. 9-33.

In dieser Bibliographie kommen einige Zeitungsartikel und kritische Essays sowie die Programmhefte (*„programmi“*) aus dem Nachlass Luigi Dallapiccolas in Florenz (ACGV) vor. Diese wurden hauptsächlich von Frau Laura Dallapiccola gesammelt und in grünen Schachteln (*„scatole verdi“*) aufbewahrt. Ich bin Frau Dallapiccola dafür sehr dankbar. Diese Dokumente sind im Nachlass (FLD) selten katalogisiert. Deswegen habe ich versucht, diese in meiner Bibliographie aufzuzählen, auch wenn einige bibliographische Hinweise nicht mehr vorhanden waren. Für diese Fälle werde ich in der Bibliographie folgende Informationen liefern: in ACGV, [Scatola verde]. Fehlt die Information über die grüne Schachtel, bedeutet es nur, dass die bibliographischen Hinweise vollständig sind: sie könnten trotzdem zur grünen Schachtel gehören.

10.2 Abkürzungen

In der Forschung der Musik von Dallapiccola werden bestimmte Abkürzungen immer gleich verwendet (siehe: Ruffini 2002, S. 20 und FLD, S. 34). Diesen werden andere neue hinzugefügt.

Luigi Dallapiccola	LD
Archivio Contemporaneo „Alessandro Bonsanti“ del Gabinetto G. P. Vieusseux.	ACGV
Biblioteca Nazionale Centrale Firenze – Sala Musica.	BNCF
<i>Fondo Dallapiccola, ACGV.</i>	FDa
<i>Fondo Luigi Dallapiccola. Autografi, scritti a stampa, bibliografia critica, con un elenco dei corrispondenti</i> , a cura di Mila De Santis. Premessa di G. Manghetti, Gabinetto G. P. Vieusseux, Archivio Contemporaneo „A. Bonsanti“, Inventari 5, Edizioni Polistampa Firenze 1995.	FLD
<i>Luigi Dallapiccola: saggi, testimonianze, carteggio, biografia e bibliografia</i> , a cura di Fiamma Nicolodi, Ed. Suvini Zerboni, Milano 1975.	FN
<i>Maggio Musicale Fiorentino</i>	MMF
<i>Teatro del Maggio Musicale Fiorentino</i>	T. MMF

<i>Società Internazionale di Musica Contemporanea.</i>	SIMC
<i>Internationale Gesellschaft für Neue Musik.</i>	IGNM
<i>Atti del Primo Congresso Internazionale di Musica, Firenze 30 aprile – 4 maggio 1933-XI, Felice Le Monnier, Firenze 1935-XIII.</i>	CIM 1935
<i>Atti del Secondo Congresso Internazionale di Musica, Firenze – Cremona, 11-20 maggio 1937-XV, Felice Le Monnier, Firenze 1940-XVIII.</i>	CIM 1940
<i>L'opera di Luigi Dallapiccola, in: Quaderni della Rassegna musicale, a cura di G. M. Gatti, Einaudi editore, Torino 1965, 2 volumi.</i>	QRM

10.3 Literarische Quellen, Libretti und musikalische Druckwerke

Par. = Partitur Abb. = Abbozzo (Particell) KA = Klavierauszug L. = Libretto

* = „Riproduzione dell'autografo“; „facsimile del manoscritto“.

VdN = Volo di Notte NF = Nachtflug 3L. = Tre Laudi

Tre Laudi

Dallapiccola, Luigi: <i>Tre Laudi, per una voce acuta e orchestra da camera, 1936-1937</i> . Partitura. Riproduzione dell'autografo datato: Firenze, 4 maggio 1937-XV, N.I. 18906. Composizione dedicata a Òmpola [Laura Dallapiccola]. Carisch editori, Milano 1937.	Par*.3L 1937
Dallapiccola, Luigi: <i>Tre Laudi, per una voce acuta e orchestra da camera</i> . Partitura. Carisch editori, Milano 1937 (Stamp. Carini).	Par.3L 1937
Dallapiccola, Luigi: <i>Tre Laudi, per una voce acuta e orchestra da camera, 1936-1937</i> . Partitura N.I. 18906. Carisch editori, Milano 1965.	Par.3L 1965
Dallapiccola, Luigi: <i>Tre Laudi, per una voce acuta e orchestra da camera, 1936-1937</i> . Riduzione per Canto e pianoforte, n. 20909. Carisch editori, Milano 1953.	KA.3L 1953
Dallapiccola, Luigi: <i>Tre Laudi, per una voce acuta e orchestra da camera</i> . Canto e pianoforte. Carisch Editori, Milano 1953 (Monza, Tip. Musicografica Lombarda).	KA.3L 1953, Monza
<i>Laudario dei Battuti di Modena, 1377</i> , a cura di Bretoni Giulio. Beihefte zur Zeitschrift für Romanische Philologie, XX. Heft, Halle A. S., Verlag von Max Niemeyer 1909.	Laudario 1377/1909
<i>Laudario dei Battuti di Modena, 1377</i> , a cura di Mahmoud Salem Elsheikh. Collezione di opere inedite o rare, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2001.	Laudario 1377/2001

Volo di notte

Dallapiccola, Luigi: <i>Volo di notte</i> . Abbozzo della partitura [Particell]. Stamp. Mignani, Firenze 1938. Ed. fuori commercio, in facsimile del manoscritto, di 40 copie numerate.	Abb.*.VdN, 1938
Dallapiccola, Luigi: <i>Volo di notte</i> . Partitura N.I. 124680. Riproduzione del facsimile del manoscritto autografo. Ricordi, Milano 1940.	Par*.VdN, 1940
Dallapiccola, Luigi: <i>Volo di notte</i> . Partitura, Universal Edition, Wien 1940. Neue deutsche Übertragung von K. Gutheim und W. Rienking 1952.	Par.VdN, 1952
Dallapiccola, Luigi: <i>Volo di notte</i> . Canto e pianoforte, a cura di Riccardo Nielsen. Ricordi & C, Milano 1940; U.E. 11980.	KA.VdN 1940
Dallapiccola, Luigi: <i>Volo di notte</i> . Canto e pianoforte, a cura di Riccardo Nielsen. Universal Edition U.E. 11980, Wien 1952. Neue deutsche Übertragung von K. Gutheim und W. Rienking.	KA.VdN 1952
Dallapiccola, Luigi: <i>Volo di notte</i> . Libretto. Ricordi & C., Milano 1940. In: Ruffini 2002, S. 343-353.	L.VdN, 1940
Dallapiccola, Luigi: <i>Nachtflug</i> . Deutsche Übersetzung des Libretto in der Partitur, Universal Edition, Wien 1952.	L.NF, 1952
Saint-Exupéry, Antoine: <i>Vol de nuit</i> . Préface de André Gide. Librairie Gallimard, Paris 1931.	Saint-Exupéry 1931
Saint-Exupéry, Antoine: <i>Volo di notte</i> , traduzione di Cesare Giardini. In: I Romanzi della Palma 2, Mondadori, Verona VI- 1932.	Saint-Exupéry 1932
Saint-Exupéry, Antoine: <i>Volo di notte</i> , traduzione di Cesare Giardini, Mondadori, 1937.	Saint-Exupéry 1937
Saint-Exupéry, Antoine: <i>Volo di notte</i> , traduzione di Cesare Giardini, Mondadori, Milano 1991.	Saint-Exupéry 1991

10.4 Luigi Dallapiccola: Schriften und Briefwechsel

Dallapiccola, Luigi: <i>Volo di Notte</i> . In: Scenario, IX, 4 (aprile 1940-XVIII), Roma, Soc. An. Ed. Cinema, 1940, S. 176-177.	Dallapiccola 1940.
Milhaud, Darius: <i>Lettre ouverte a Luigi Dallapiccola</i> . In: La Rassegna Musicale, XXIII, n. 1 (gennaio 1953), p.41.	Milhaud 1943
Dallapiccola, Luigi: <i>Appunti, Incontri, Meditazioni</i> , ed. Suvini Zerboni, Milano 1970. Später: PM.	AIM
Dallapiccola, Luigi: <i>Parole e Musica</i> , a cura di Fiamma Nicolodi. Introduzione di G. Gavazzeni, Il Saggiatore, Milano 1980.	PM
Dallapiccola, Luigi e Mila, Massimo: <i>Tempus aedificandi. Carteggio 1933-1975</i> . Accademia Nazionale di S. Cecilia/Ricordi, BMG Publications, S. Giuliano Milanese (MI) 2005.	CDM

Dallapiccola Luigi: *Lettre à Monsieur Yoshiaki Fujiwara*, Firenze 9.2.1966. In: *Dallapiccola, „Volo di notte“*, The Fujiwara Opera, Metropolitan Festival Hall, Tokyo 26, 28 Februar [1966]. In: ACGV XLVII.2.12e [Scatola verde, mappetta gialla „programmi“].

Dallapiccola
9.2.1966

10.5. Allgemeine Bibliographie.

In alphabetischer Reihenfolge.

Amon, Reinhard: *Lexikon der Harmonielehre*, Doblinger Metzler, Wien-München 2005.

Amon, 2005

Bermbach, Udo (Hg): *Oper im 20. Jahrhundert*, Verlag J. B. Metzler, Stuttgart-Weimar 2000.

Bermbach 2000

Bernardoni, Virgilio: *La Maschera e la Favola nell'opera italiana del primo Novecento*. Premessa di Lorenzo Bianconi, Edizioni Fondazione Levi, Venezia 1986.

Bernardoni 1986

Bianconi, Lorenzo: *Il teatro d'opera in Italia*, Il Mulino, Bologna 1993.

Bianconi 1993

Casella, Alfredo: *I segreti della Giara*, Sansoni ed., Firenze 1939.

Casella 1939

Cohen, Selma Jeanne (Ed.): *International Encyclopaedia of dance*, Vol. 4, S. 354-355, Oxford University press, New York 1998 Oxford.

Cohen 1998

Collaer, Paul: *La musique moderne 1905-1955, Préface de Claude Rostand*, Paris Elsevier Bruxelles, 1955.

Collaer 1955

Comisso, Irene: *Alfredo Casellas Oper „Il Deserto tentato“ zwischen Mythologisierung des Flugwesens und faschistischer Propaganda*. In: AAA.TAC, an International Journal, 3.2006, S. 139 -169. Fondazione Giorgio Cini, Associate Editor Rizzardi – Università Venezia 2006.

Comisso 2006

Cresti Renzo, Negri Eleonora (a cura di): *Firenze e la Musica Italiana del secondo Novecento. La tendenza della musica d'arte fiorentina con Dizionario Sintetico Ragionato dei Compositori*. Lo Gisma editore, Firenze 2004.

Cresti/Negri 2004

Dahlhaus Carl (Hg.), *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters: Oper, Operette, Musical, Balletts*. Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter Ltg. von Sieghart Döhring. Piper-Verlag, München-Zürich: 1986-1997.

Dahlhaus/
Döhring 1986-
1997

Band I, 1986:

- *Bela Bartok*, S. 200-203.
- *Alban Berg*, S. 279-287.
- *Ferruccio Busoni*, S. 473- 480.
- *Alfredo Casella, La donna serpente (1932), la Favola di Orfeo (1932)*, S. 501-503.
- *Luigi Dallapiccola*, S. 660-666.
- *Claude Debussy*, S. 692-701.

Dahlhaus, Carl: *Drammaturgia dell'opera Italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi, EDT, Torino 1988/2005. In Dahlhaus, Carl: *Gesammelte Schriften*, Band II, S. 467-566, Laaber-Verlag, 2001.

Dahlhaus
1988/2001

- | | |
|--|---------------------|
| Dahlhaus, Carl: <i>Vom Musikdrama zur Literaturoper</i> , Musikverlag E. Katzbachler, München-Salzburg 1983. | Dahlhaus 1983 |
| Dahlhaus, Carl: <i>Gesammelte Schriften</i> , Band II, S. 405-467, Laaber-Verlag, 2001. In: Dahlhaus, 1983, S.9-38; S. 199-221. | Dahlhaus, 2001/1983 |
| Dahlhaus, Carl: <i>Gesammelte Schriften</i> , Band IV, S. 129-236, Laaber-Verlag, 2002. Erstdruck: München, 1982. | Dahlhaus, 2002/1982 |
| Dahlhaus, Carl: <i>Gesammelte Schriften</i> , Band VII, S. 579-603, Laaber-Verlag, 2004. In: Dahlhaus, 1983, S. 39-58. | Dahlhaus, 2004/1983 |
| Dahlhaus, Carl: <i>Gesammelte Schriften</i> , Band VIII, S. 497-618; S. 705-711 Laaber-Verlag, 2005. In: Dahlhaus, 1983, S. 145-263. | Dahlhaus, 2005/1983 |
| <i>Dallapiccola. Letture e prospettive</i> , a cura di Mila De Sanctisa. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Empoli-Firenze, 16-19 febbraio 1995), Ricordi/Lim, Lucca 1997. | DLP, 1997 |
| Danuser, Hermann: <i>Die Musik des 20. Jahrhunderts</i> . In Dahlhaus, Carl (Hg): <i>Neues Handbuch der Musikwissenschaft</i> , Band 7, Laaber-Verlag 1984. | Danuser 1984 |
| Danuser, Hermann (Hg): <i>Die klassische Moderne in der Musik des 20. Jahrhunderts</i> . Internationales Symposium der Paul Sacher Stiftung, Basel 1996. | Danuser 1996 |
| Danuser, Hermann (Hg.): <i>Musikalische Lyrik. Teil 2: vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart – Aussereuropäische Perspektiven</i> . In: <i>Handbuch der musikalischen Gattungen</i> , 8.2 Laaber-Verlag 2004. | Danuser 2004 |
| De Benedictis, Angela Ida: <i>Radiogramma e arte radiofonica. Storia e funzioni della musica per radio in Italia</i> , Torino, EDT- De sono, 2004. | De Benedictis 2004 |
| De Santis, Mila (a cura di): <i>Dallapiccola. Letture e prospettive</i> . Atti del Convegno Internazionale di Studi 16-19 febbraio 1995, Lucca, Ricordi-LIM, 1997. | De Santis 1997 |
| De Santis, Mila: <i>Ricerche. Parole, musica e immagini dalla vita e dall'opera di Luigi Dallapiccola</i> , Pagliai Polistampa, Firenze 2005. | De Santis 2005 |
| Fearn, Raymond: <i>The Music of Luigi Dallapiccola</i> , University of Rochester Press, USA, 2003. | Fearn 2003 |
| <i>Firenze e la musica italiana del secondo Novecento. Le tendenze della musica d'arte fiorentina con Dizionario Ragionato dei Compositori</i> . LoGisma ed., Firenze 2004. | Firenze 2004 |
| Flamm, Christoph: <i>Ottorino Respighi und die italienische Instrumentalmusik von der Jahrhundertwende bis zum Faschismus</i> . In: <i>Analecta Musicologica</i> , Veröffentlichungen der musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Institut in Rom, Band 42/II, Laaber-Verlag 2008. | Flamm 2008 |

Foerster Isolde v., Hust Christoph, Mahling Christoph-Hellmut: <i>Musikforschung. Faschismus. Nationalsozialismus, Referate der Tagung Schloss Engers</i> , Are Edition, Mainz 2001.	Foerster/Hust/Mahling 2001
Gabinetto G. P. Vieusseux: <i>Mostra dell'Archivio Contemporaneo, Firenze Palazzo Strozzi 20 maggio - 30 giugno 1978</i> , S. 51-62. Arti grafiche Mori, Firenze 1978.	G.V. 1978
Gavazzeni, Gianandrea: <i>Trent'anni di Musica</i> , Ricordi, Milano 1948.	Gavazzeni 1948
Gionolo, Valeria: <i>Invito alla lettura di Antoine de Saint-Exupéry</i> , Mursia, Milano 1975.	Gionolo 1975
Heinzelmann, Josef: <i>Kurt Weills Kompositionen fürs Radio. Der Lindberghflug</i> . In: Kurt Weill/Hindemith-Kurt Weill, <i>Der Lindberghflug</i> , Delta Music, Königsdorf, West Germany, Capriccio 1990 [CD].	Heinzelmann 1990
Helm, E: <i>Luigi Dallapiccola in einem unveröffentlichten Gespräch</i> . In: Melos: Zeitschrift für neue Musik, II (1976), 6, S.469-471.	Helm 1976
Hess, Van Julia: <i>Luigi Dallapiccolas Bühnenwerk Ulisse. Untersuchung zu Werk und Werkgenese</i> , Kölner Beiträge zur Musikforschung, Band 185, G. Bosse-Verlag, Kassel 1994.	Hess 1994
Illiano Roberto (Hg): <i>Italian Music During the Fascist Period</i> , Turnhout, Brepols, 2004 (Speculum musicae, 10).	Illiano, 2004
Kämper, Dietrich: <i>Luigi Dallapiccola. La vita e l'opera</i> . Italienische Übersetzung von Laura Dallapiccola und Sergio Sablich, Sansoni Editore, Firenze 1985 (<i>Gefangenschaft und Freiheit. Leben und Werk des Komponisten Luigi Dallapiccola</i> , Gitarre+Laute Verlagsgesellschaft, Köln 1984).	Kämper 1985
Kirkendale, Warren: <i>Emilio de' Cavalieri „Gentiluomo Romano“. His life and letters, his role as superintendent of all the arts at the Medici Court, and his musical compositions</i> . In: <i>Historiae Musicae Cultores</i> 86, diretta da L. Bianconi, Olschki editore, Firenze 2001.	Kirkendale 2001
Leibowitz, René: <i>Luigi Dallapiccola</i> . In: L'Arche, comité de direction André Gide, Maurice Blanchot, Albert Camus, Jacques Lassaigue, 3. année, N. 23, Volume 4, S. 118-124, 1947.	Leibowitz 1947
Maione, Orazio: <i>I Conservatori di Musica durante il fascismo. La riforma del 1930: storia e documenti</i> . EDT, Torino 2005.	Maione 2005
Massenkeil, Günter: <i>Oratorium und Passion</i> . In: Handbuch der musikalischen Gattungen, 10.1 und 10.2, Laaber-Verlag 1998 und 1999.	Massenkeil 1998/99
Mauser, Siegfried (Hrsg.): <i>Musiktheater im 20. Jahrhundert</i> . In: Handbuch der musikalischen Gattungen 14., Laaber-Verlag, 2002.	Mauser 2002
Mauser Siegfried, Schmidt Matthias (Hg.): <i>Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1900-1925</i> , Laaber-Verlag 2005.	Mauser/Schmitt 2005

Mereri, Antony Ekemezie: <i>Die Chorwerke von Luigi Dallapiccola, Dissertation Salzburg, Universität, Salzburg</i> 1979.	Mereri 1979
Michel, Pierre: <i>Luigi Dallapiccola</i> , Éditions Contrechamps, Genève 1996.	Michel 1996
Finscher, Ludwig von (Hrsg.): <i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart</i> . Begründet von Friedrich Blume, 2. neubearbeitete Ausgabe, Kassel: Bärenreiter [etc.], 1994-2008. 3 Teile (Sachteil, Personenteil, Supplement) in 29 Bänden.	MGG
Sachteil:	
<ul style="list-style-type: none"> • <i>Blues</i>: Band 1, 1995. • <i>Choral und Choralbearbeitung, B. Instrumental, I. Orgel Choral</i>: Band 2, 1995. • <i>Dramma per musica</i>: Band 2, 1995. • <i>Italien, VIII. Das 20. Jahrhundert</i>: Band 4, 1996. • <i>Kantate</i>: Band 4, 1996. • <i>Klassizismus, II. 20. Jahrhundert</i>: Band 5, 1996. • <i>Lauda</i>: Band 5, 1996. • <i>Libretto</i>: Band 5, 1996. • <i>Liturgische Dramen, geistliche Spiele</i>: Band 5, 1996. • <i>Neue Musik</i>: Band 7, 1997. • <i>Oper</i>, Band 7: 1997. • <i>Oratorium</i>, Band 7: 1997. • <i>Passion</i>, Band 7: 1997. • <i>Programm musik</i>: Band 7, 1997. • <i>Sacra Rappresentazione</i>: Band 8, 1998. • <i>Samba</i>: Band 8, 1998. 	
MGG, Personenteil:	MGG
<ul style="list-style-type: none"> • <i>Casella, Alfredo</i>: Band 4, 2000. • <i>Dallapiccola, Luigi</i>: Band 5, 2001. • <i>Frazzi, Vito</i>: Band 7, 2002. • <i>Malipiero, Gian Francesco</i>: Band 11, 2004. • <i>Milhaud, Darius</i>: Band 12, 2004. • <i>Nono, Luigi</i>: Band 12, 2004. • <i>Perosi, Lorenzo</i>: Band 13, 2005. • <i>Pizzetti, Ildebrando</i>: Band 13, 2005. • <i>Pratella, Francesco Balilla</i>: Band 13, 2005. • <i>Strawinskij, Igor</i>: Band 16, 2006. • <i>Vogel, Wladimir</i>: Band 17, 2007. 	MGG
MGG. In Supplement:	MGG
<ul style="list-style-type: none"> • <i>Oper</i>, 2008. 	
Nicolodi, Fiamma (a cura di): <i>Musica italiana del primo Novecento. „La Generazione dell’80“</i> . Atti del Convegno Firenze 9-11 maggio 1980, Olschki editore, 1981.	Nicolodi 1981
Nicolodi, Fiamma: <i>Musicista e Musicisti nel ventennio Fascista</i> , Discanto ed., Fiesole 1984.	Nicolodi 1984
Nicolodi, Fiamma: <i>Aspects compositionnels et esthétiques du néoclassicisme en Italie</i> . In Danuser, Hermann (Hg): <i>Die klassische Moderne in der Musik des 20. Jahrhunderts</i> , Internationales Symposium der Paul Sacher Stiftung, Basel 1996.	Nicolodi 1996

- | | |
|--|------------------|
| Nicolodi, Fiamma (a cura di): <i>Luigi Dallapiccola nel suo secolo</i> . Atti del Convegno Internazionale, Firenze 10-12 dicembre 2004, Olschki ed. Firenze 2007. | Nicolodi 2007 |
| Petrocchi, Giorgio: <i>Letteratura e musica</i> . Saggi di „Lettere italiane“ XLIII, prefazione di Gianandrea Gavazzeni, Olschki editore, Firenze 1991. | Petrocchi 1991 |
| Pezzati, Romano: <i>La memoria di Ulisse. Studi sull'Ulisse di Luigi Dallapiccola</i> , prefazione e edizione a cura di Mario Ruffini. Ed. Suvini Zerbin, Milano 2008. | Pezzati 2008 |
| Piccardi, Carlo: <i>Tra ragioni umane e ragioni estetiche: i dodecafonisti a Congresso</i> . In: Norme con Ironie. Scritti per i settant'anni di Ennio Moricone, Ed. Suvini Zerbin, Milano 1998 . | Piccardi 1998 |
| Piccardi, Carlo: <i>La musica italiana verso il fascismo</i> . In: Aspetti musicali. Musikhistorische Dimensionen Italiens 1600 bis 2000. Festschrift für D. Kämper zum 65. Geburtstag, Dohr-Verlag, Köln 2001. | Piccardi 2001 |
| Pinzauti, Leonardo: <i>Musicisti d'oggi. Venti colloqui</i> . Ed. ERI, Torino 1978. | Pinzauti 1978 |
| Riethmüller, Albrecht (Hg.): <i>Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert 1925-45</i> , Laaber-Verlag, 2006. | Riethmüller 2006 |
| Ruffini, Mario: <i>L'opera di Luigi Dallapiccola. Catalogo ragionato</i> . Edizioni Suvini Zerbin, Milano 2002. | Ruffini 2002 |
| Ruppel, Heinz Karl: <i>Pfiffe für Henzes Oper in Rom. Strawinsky durfte die römische Oper nicht betreten</i> . In: Musikalische Jugend, Bosse-Verlag [19-20 Januar ? 1955]. ACGV, XLVIII.1.49? [Scatola verde, 1940-1955]. | Ruppel, 1955 |
| Sablich, Sergio: <i>Luigi Dallapiccola. Un musicista europeo</i> . L'Epos, Palermo 2004. | Sablich 2004 |
| Sachs, Harvey: <i>Musica e Regime</i> , il Saggiatore, Milano 1995 (<i>Music in fascist Italy</i> , 1987). | Sachs 1987/1995 |
| Sanders, Roland, <i>Kurt Weill</i> , Kindler-Verlag, München 1980. | Sanders 1980 |
| Sandner, Wolfgang (Hg.): <i>Jazz</i> . In: Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, Band 9, Laaber-Verlag 2005. | Sandner 2005 |
| Schiff, Stacy: <i>Antoine de Saint-Exupéry. Biografia</i> . Bompiani ed., Milano 1994. | Schiff 1994 |
| Schomerus, Ute: <i>Ecce Homo. Die Sacra Rappresentazione „Job“ von Luigi Dallapiccola</i> . In: Heister, Hanns-Werner (Hg.), Zwischen/Töne – Band 13, von Bockel-Verlag, Hamburg 1998. | Schomerus 1998 |
| Schreiber, Ulrich: <i>Opernführer für Fortgeschrittene. Die Geschichte des Musiktheaters</i> , Bärenreiter-Verlag, Kassel 2005. | Schreiber 2005. |

Schweizerische Musikzeitung: <i>Sondernummer Luigi Dallapiccola</i> , Juli-August 1975, Verlag Hug & Co., Zürich 1975.	SMz 7/8 1975
Stenzl, Jürg: <i>Von Giacomo Puccini zu Luigi Nono. Italienische Musik 1922-1952: Faschismus-Resistenza-Republick</i> , Buren 1990.	Stenzl 1990
<i>Storia letteraria D'Italia. Il Novecento: dagli anni Venti agli anni Ottanta</i> , Band 2, a cura di G. Luti. Nuova edizione a cura di A. Balduino, Piccin Nuova Libreria, Padova 1993.	SIdI 1993
Tatti, Marisilvia (a cura di): <i>Dal libro al libretto. La letteratura per musica dal '700 al '900</i> , Bulzoni editore, Roma 2005.	Tatti 2005
Teatro alla Scala: <i>Il Prigioniero/Il castello di Barbablù</i> , [programma di sala], Stagione 2007-2008, Edizioni del Teatro alla Scala, maggio 2008.	T.SM 2008.
Teatro Regio Torino: <i>Il Prigioniero/Edipo re (Leoncavallo)</i> , [programma di sala], Stagione d'opera 2001-2002, Stargrafica-Grugliasco aprile 2002.	T.RT. 2002
Basso, Alberto (dir): <i>Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti. Le biografie</i> , 8 Bände, UTET, Torino, 1985-1988. <ul style="list-style-type: none"> • Casella, Alfredo: Band 2, 1985. • Dallapiccola, Luigi: Band 2, 1985. • Nono, Luigi: Band 5, 1988. • Malipiero, Francesco: Band 4, 1986. 	UTET
Basso, Alberto (dir): <i>Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti. Il Lessico</i> , 4 Bände, UTET, Torino, 1983-1984 <ul style="list-style-type: none"> • Corale: Band 1, 1983. • Drame liturgico: Band 2, 1983. • Lauda: Band 2, 1983. • Passione: Band 3, 1984. • Sacra Rappresentazione: Band 4, 1984. 	UTET
Venuti, Massimo: <i>Il teatro di Dallapiccola</i> , Ed. Suvini Zerbin, Milano 1985.	Venuti 1985
Vigini, Giuliano: <i>Il Novecento letterario francese in Italia. Bibliografia delle traduzioni (1901-2000)</i> , Band 2, S. 152-155, Editrice Bibliografica, Milano, 2003.	Vigini 2003
Vogt, Hans: <i>Neue Musik seit 1945</i> . Philipp Reclam jun. Stuttgart 1972.	Vogt 1972
Zanolini, Bruno: <i>Luigi Dallapiccola. La conquista di un linguaggio (1928-1941)</i> , Ed. Zanibon, Padova 1974.	Zanolini 1974

10.6 Spezifische Bibliographie: Zeitungsartikel, kritische Essays und Programmhefte über *Volo di notte* und Luigi Dallapiccola

In chronologischer Reihenfolge.

1938-18.5.1940 (Vor der Uraufführung von *Volo di notte*)

Mantelli, Alberto: <i>Ritratto di Dallapiccola</i> . In: Meridiano di Roma, 27.2.1938 [Tre Laudi].	Mantelli 1938
Della Corte, A.: <i>Nuove opere italiane</i> . „ <i>Volo di notte</i> “. In: La Stampa, 25.10.1938.	Della Corte 1938
[?]: <i>Preludes to the 1940 Music Festival</i> . „ <i>Night Flight</i> “ as an opera. In: [?], 30. 12.1939. In: ACGV, XLVIII.11.2 [Scatola verde].	[?] 1939
Mantelli, Alberto: <i>Volo di notte</i> . In: [?, 1938-1940?] ACGV, XLVIII.1.17 [Scatola verde, 1940-1955].	Mantelli, 1938-40?
Bucchi, Valentino: <i>Il Maggio Musicale Fiorentino</i> . „ <i>Volo di notte</i> “ di Luigi Dallapiccola. In: La Nazione, 17.5.1940. ACGV, XLVIII.1.4 [Scatola verde].	Bucchi 1940
A.S. VII: <i>Un'opera lirica aviatoria al Maggio fiorentino</i> . In: [?, 5.1940] ACGV, XLVIII. 1.19 [Scatola verde].	A.S. 1940
Radiocorriere: <i>Trasmissioni del maggio fiorentino</i> , 17 maggio 1940. In: ACGV, XLVII.1.1 [Scatola verde].	Radiocorriere 1940
[?]: <i>Il maggio Musicale sarà inaugurato domenica</i> . In: La Nazione, 24.5.1940. ACGV, XLVIII.1.3 [Scatola verde, 1940-1955]. [<i>Volo di notte</i> , Foto del Bozzetto di Baccio M. Bacci].	[?] La Nazione 1940

19.5.1940 Uraufführung von *Volo di notte*, Firenze Teatro La Pergola

Dallapiccola L. „ <i>Volo di notte</i> “; Busoni F. „ <i>Turandot</i> “, VI Maggio Musicale Fiorentino, 1940-XVIII. 18.5.1940. In: ACGV, XLVII.1.2 [Scatola verde, mappetta gialla „programmi“].	MMF, 1940
Della Corte, A: <i>Maggio Fiorentino</i> , „ <i>Volo di notte</i> “ di Luigi Dallapiccola. In: La Stampa, 19.5.1940. ACGV, XLVIII.1.7 [Scatola verde].	Della Corte 1940
Belli, Carlo: <i>Maggio Musicale Fiorentino</i> , „ <i>Volo di notte</i> “ di Dallapiccola. In: Corriere Padano, domenica 19.5.1940 (La cronaca è in ultima pagina). ACGV, XLVIII.1.9 [Scatola verde, 1940-1955].	Belli (1) 1940
[Belli, Carlo], C. B.: <i>Il trionfale successo a Firenze della nuova opera di Dallapiccola</i> . In: Corriere Padano [cronaca?], domenica 19.5.1940. ACGV, XLVIII.1.8 [Scatola verde, 1940-1955].	Belli (2) 1940
Toni, Alceo: <i>Maggio Musicale Fiorentino</i> . „ <i>Turandot</i> “ di Busoni e „ <i>Volo di notte</i> “ di L. Dalla Piccola [sic!] alla Pergola, Firenze, 18 maggio. In: Il Popolo d'Italia, 19.5.1940. ACGV, XLVIII.1.6 [Scatola verde].	Toni 1940

Zecchi, Adone: „ <i>Turandot</i> “ di Ferruccio Busoni e „ <i>Volo di notte</i> “ di Z [sic!] Dallapiccola al Maggio Fiorentino. In: <i>Il Lavoro</i> , 21.5.1940. ACGV, XLVIII.1.10 [Scatola verde].	Zecchi (1) 1940
Steinhauer, Walter: <i>Eine interessante Flugzeug-Oper. Umstrittene Uraufführung von Dallapiccolas „Nachflug“</i> , Florenz 21.5.1940. In: [?], ACGV, XLVIII.1.11 [Scatola verde, 1940-1955].	Steinhauser, 1940
Wohlfahrt, Frank: <i>Fliegertragödie als Oper</i> , Florenz 22.5.[1940]. In: [?], ACGV, XLVIII.1.12 [Scatola verde, 1940-1955].	Wohlfahrt 1940
Bontempelli, Massimo: <i>Lettere dal „Maggio“</i> . In: <i>Il Tempo</i> , 23.5.1940, Milano, S. 46 [su <i>Volo di notte</i>]. ACGV, XLVIII.1.13 [Scatola verde].	Bontempelli 1940
Damerini, Adelmo: <i>Spettacoli del Maggio. „Volo di notte“ di Luigi Dallapiccola</i> . In: <i>Il Bargello</i> . 26.5.1940. Idem in: <i>Musica d'oggi</i> , 6.1940. <i>Teatri. Prime rappresentazioni. „Volo di notte“, un atto da „Vol de nuit“ di A. De Saint-Exupéry: libretto e musica di L. Dalla Piccola</i> [sic! Siehe Toni 1940]. <i>Pergola di Firenze 18 maggio 1940</i> . ACGV, XLVIII.1.14 e ACGV, XLVIII.1.20 [Scatola verde]. [Scatola verde, 1940-1955].	Damerini 1940
Rossi, Alberto: <i>Rapportino Musicale dal „Maggio“ di Firenze</i> . In: <i>Panorama</i> , 27.5.1940 [<i>Volo di notte</i> , Foto del Bozzetto di B. M. Bacci]. ACGV, XLVIII.1.15 [Scatola verde].	Rossi 1940
Zecchi, Adone: <i>Teatri e Concerti. Due novità italiane al „Maggio Musicale Fiorentino“. „Turandot“ di F. Busoni e „Volo di notte“ di Luigi Dallapiccola</i> . In: <i>L'Assalto</i> [Organo fascista bolognese], Bologna 31.5.1940, ACGV, XLVIII. 1 16 [Scatola verde, 1940-1955].	Zecchi (2) 1940
Zanetti, E.: <i>MMF, „Volo di notte“ di Dallapiccola. „Turandot“ di Busoni, Firenze 18 sera</i> . In: [? .5.1940], ACGV, XLVIII.1.18 [Scatola verde, 1940-1955].	Zanetti 1940
Unger, Max: <i>Maifestspiele in Florenz. Opern von Dallapiccola und Busoni</i> . In: <i>Kölnische Zeitung</i> , 2.6.1940, Morgenausgabe. ACGV, XLVIII.1.21 [Scatola verde].	Unger 1940
Mantelli, Alberto: <i>Lettera da Firenze. „Volo di notte“ di Dallapiccola</i> . In: <i>La Rassegna Musicale</i> , a. XIII, n. 6 (giugno 1940).	Mantelli 1940
A.S. VII: <i>Un'opera aviatoria al Maggio fiorentino</i> , in [?.5.1940]. ACGV, XLVIII. 1.19 [Scatola verde].	A.S. 1940
Gavazzeni, Gianandrea: <i>Volo di notte di Dallapiccola</i> . Estratto da: <i>Letteratura</i> N. 15, Luglio – Settembre 1940-XVIII, S. 151-160, Fratelli Parenti Editori, Firenze 1940. In: ACGV, XLVIII.1.24 [Scatola verde]. Idem, in: <i>La musica e il teatro</i> , S. 221-237, Nistri-Lischi, Pisa 1954.	Gavazzeni 1940

10 novembre 1942, Teatro Reale di Roma, Volo di notte

- Dallapiccola L. „Volo di notte“, Petrassi G. „Coro dei Morti“, Busoni F. „Arlecchino“; Roma, Teatro Reale, programma ottobre-novembre 1942. In: ACGV, XLVII.1.3 [Scatola verde, mappetta gialla „programmi“]. T. R. Roma 1942
- Ojetti, Paola: *Musica a Roma. Autori contemporanei. Dallapiccola ha vinto. Petrassi giocoso e austero. Freschezza e disinvoltura di Busoni.* In: Film, 18.11.1942, S. 10. Ojetti (1) 1942
- Ojetti, Paola: *Musik in Rom. Zeitgenössische Komponisten. Dallapiccola siegt. Petrassi spielfreudig erhaben. Frische und Unmittelbarkeit Busonis.* In: Film, 22 novembre 1942, S. 10. Ojetti (2) 1942
- D'Amico, Lele [Fedele]: *Vita Musicale.* In: La Rassegna Musicale, A.XV, N. 12, S. 335-339, Dicembre 1942-XXI. In: ACGV, XLVIII.1.27 [Scatola verde]. D'Amico 1942
- Ballo, Ferdinando: „Volo di notte“ di Luigi Dallapiccola, „Arlecchino“ di Ferruccio Busoni, „Coro dei Morti“ di Goffredo Petrassi. La Lampada, Milano 1942. Ballo 1942

1943-1949

- Dallapiccola, Luigi: „Volo di notte“. In: De Radioweek, Belgisches Nationales Radio-OMROEP, 24 Juli 1949. ACGV, XLVII.1.4 [Scatola verde, mappetta gialla „programmi“]. Radioweek 1949

9.2.1950, Paris Théâtre des Champs-Élysées

- Dallapiccola, Luigi: „Volo di notte“. *Concert de l'Orchestre National, Cor de la Radiodiffusion Française, dir. Roger Desormière.* Théâtre des Champs-Élysées et Radiodiffusion Française, 9.2.1950. In: ACGV, XLVII.1.5 [Scatola verde, mappetta gialla „programmi“]. Radiodiffusion Française 1950
- Thoresby, Christina: *Night flight of fancy [„Vol de nuit“].* In: Continental DAILY MAIL, 13.2.1950. ACGV, XLVIII.1.30 [Scatola verde]. Thoresby 1950
- Rostand, Claude: *Un opéra d'après un récit de Saint-Exupéry: «Vol de nuit».* In: Carrefour, 14.2.1950. ACGV, XLVIII.1.31 [Scatola verde]. Rostand 1950
- Dumesnil, René: *Les Concerts. Bach, Rameau, Ernst Bloch, Dallapiccola, Marcel Stern.* In: Le Monde, 16.2.1950. ACGV, XLVIII.1.34 [Scatola verde]. Dumesnil 1950
- Golea, Antoine: *Trois Maîtres Contemporains: Bartok, Jolivet, Dallapiccola [„Vol de nuit“, dir. Desormière].* In: Images Musicales, Paris 17.2.1950. ACGV, XLVIII.1.36 [Scatola verde]. Golea 1950
- Aubert, Louis: *De Purcell aux Contemporains [Vol de nuit].* In: Opéra, 18.2.1950. ACGV, XLVIII.1.33 [Scatola verde]. Aubert 1950
- Baignères, Claude: *Les Concerts. «Vol de nuit».* In: [?], ? 2.1950. ACGV, XVIII.1.32 [Scatola verde, 1940-1955]. Baignères 1950

Hell, Henry: *Saint-Exupéry best-seller allemand. Aux Écoutes du monde* [„Vol de nuit“], 9.6.1950, S. 24. In: ACGV, XLVIII.1.38 [Scatola verde, 1940-1955].

Hell 1950

Radiocorriere 19.4.1951

Mila, Massimo: *Ritorno a „Volo di notte“*, Radiocorriere 15-21.4.1951. In: ACGV, XLVII.1.6 [Scatola verde].

Mila/Radiocorriere 1951

2.12.1952 Freiburg im Breisgau [deutsche Erstaufführung]

Dallapiccola, Luigi: *„Volo di notte“*. Vorwort von A. Gide, Freiburg im Breisgau, Städtische Bühne, deutsche Erstaufführung, 2. 12.1952. In: ACGV, XLVII.1.87 [Scatola verde, mappetta gialla „programmi“].

Freiburg im Breisgau (1) 1952

Dallapiccola, Luigi: *„Volo di notte“*. Zitate aus verschiedenen Zeitungen. In: ACGV, XVIII.1.40, S. 1-3 [Scatola verde, 1940-1955].

Freiburg im Breisgau (2) 1952

Wörner, Karl H.: *Wirklichkeit und Überwirklichkeit* [„Nachflug“]. In: Musica, Heft 1, Januar 1953, S. 24-25.

Wörner, 1953

D'Amico, Fedele: *Luigi Dallapiccola*. In: Melos, Zeitschrift für Neue Musik, XX, 3., Mainz, 8.3.1953, S. 69-74.

D'Amico 1953

9.5.1954 Hamburgische Staatsoper, Matinée

Dallapiccola Luigi: *„Volo di notte“*. *Das Programm der Hamburgischen Staatsoper*, 16. Heft 1953-54. Vorwort von André Gide. Matinée 9.5.1954. In: ACGV, XLVII.1.9 [Scatola verde, mappetta gialla „programmi“].

Hamburg 1954

[?]: *Grosser Erfolg: „Nachtflug“*. In: [?], 10.5.1954. ACGV, XLVIII.1.45 [Scatola verde, 1940-1955].

[?] 1954

Broesike-Schoen: *„Nachtflug“*. *Rennerts Matinee-Erfolg mit Dallapiccolas Kurzoper*. In: Hamburger Abendblatt, 10.5.1954. ACGV, XLVIII.1.42 [Scatola verde].

Broesike-Schoen 1954

Heinz Joachin: *Mensch auf der Rollfeld. Eindrucksvolles Experiment. Luigi Dallapiccolas „Nachtflug“*. In: Die Welt, 10.5.1954, S. 5. ACGV, XLVIII.1.44 [Scatola verde].

Heinz 1954

Weiher-Waage H: *Aktuelles im Brennpunkt. Dallapiccolas Opera „Nachtflug“ als Matinee*. In: [?], 10.5.1954. ACGV, XLVIII.1.47 [Scatola verde, 1940-1955].

Weiher-Waage 1954

W. V.: *Piloten auf der Opernbühne. Erfolgreicher Start in Hamburg. Staatsoper brachte Dallapiccolas „Nachtflug“*. In: Der Mittag, 10.5.1954. ACGV, XLVIII.1.46 [Scatola verde, 1940-1955].

W. V. 1954

Dr. H. W.: *Die Maschine kommt nicht. „Nachtflug“*. *Glänzende Erstaufführungs-Matinee in der Staatsoper*. In: ECHO, 10.5.1954. ACGV, XLVIII.1.43 [Scatola verde].

Dr. H. W. 1954

24.6.1954 Schwedisches Radio [?]

Dallapiccola, „Volo di notte“, 24.6. [1954], ?. In: ACGV, XLVII.1.10 [Scatola verde, mappetta gialla „programmi“].

Schwedisches
Radio 1954

9.11.1954, Düsseldorf

Dallapiccola, Luigi: „Volo di notte“, 9 Nov. 1954, Städtische Bühnen Düsseldorf. In: ACGV, XLVII.1.11a, [Scatola verde, mappetta gialla „programmi“].

Städtische Bühne
Düsseldorf 1954

[?]: *Uraufführung im Opernhaus [„Nachtflug“]. In: Düsseldorfer Nachrichten 5.11.1954. ACGV, XLVIII.1.52 [Scatola verde, 1940-1955].*

Düsseldorfer
Nachrichten 1954

[?]: *Neue Oper: „Die Heimkehr“. In: Neue Rhein-Zeitung 6.11.1954. ACGV, XLVIII.1.53 [Scatola verde, 1940-1955].*

[?] Neue Rhein-
Zeitung 1954

[?]: *Aktuelles auf Düsseldorfs Opernbühne. In: Benrather Tageblatt 8.1.1954. ACGV, XLVIII.1.54 [Scatola verde, 1940-1955].*

[?] Benrather
Tageblatt 1954

Steinecke, Wolfgang: *Mittag-Gespräch mit L. Dallapiccola. Zur Düsseldorfer Erstaufführung des „Nachtflug“. In: Der Mittag, Düsseldorf 9.11.1954.*

Steinecke (1)
1954

Steinecke, Wolfgang: *Nachtflug über Opern-Tiefland. Neues von Dallapiccola und Mihalovici in Düsseldorf. In: Der Mittag, Düsseldorf 11.11.1954. ACGV, XLVIII.1.56 [Scatola verde].*

Steinecke (2)
1954

Müller, Paul: *Moderne Kurzopern in Düsseldorf. „Die Heimkehr“ von Marcel Mihalovici und „Nachtflug“ von Luigi Dallapiccola. In: Rheinische Post, Düsseldorf 11.11.1954. ACGV, XLVIII.1.57 [Scatola verde].*

Müller 1954

Neukirchen, Alfons: *Erregender „Nachtflug“ mit enttäuschender „Heimkehr“. Zwei moderne Opern-Einakter in Düsseldorf. In: Düsseldorfer Nachrichten 11.11.1954. ACGV, XLVIII.1.58 [Scatola verde].*

Neukirchen 1954

Dr. Günter Schab: *„Heimkehr“ und „Nachtflug“. Mihalovici-Uraufführung und Dallapiccola-Première. In: Neue Rhein-Zeitung, Düsseldorf 11.11.1954. ACGV, XLVIII.1.59 [Scatola verde].*

G. Schab 1954

G. Sch.: *Erst Konzert – jetzt Oper. Maupassant stand Pate [„Nachtflug“]. In: Die Welt, Essen, 15.11.1954. ACGV, XLVIII.1.60.*

G. Sch[ab]. 1954

F. B.: *Opernfarbe aus Zwölf-Tonreihen. Mihalovicis „Heimkehr“ und Dallapiccola „Nachtflug“ in Saalbau. In: Recklinhäuser Zeitung 23.12.1954. ACGV, XLVIII.1.62 [Scatola verde].*

F. B. 1954

Dallapiccola, Luigi: „Volo di notte“. Radio Monteceneri, Svizzera, 28 Nov. 1954. In: ACGV, XLVII.1.12 [Scatola verde, mappetta gialla „programmi“].

Radio Monteceneri
1954

18.1.1955 Hamburgische Staatsoper und 28.4.1955 Paris Théâtre des Champs-Élysées.

<i>Dallapiccola, Luigi: „Volo di notte“.</i> Das Programm der Hamburgischen Staatsoper, 10. Heft, 18.1.1955. In: ACGV, XLVII.1.13 [Scatola verde, mappetta gialla „programmi“].	Hamburg 1955
<i>Dallapiccola, Luigi: „Volo di notte“.</i> Le Théâtre des Champs-Élysées reçoit l'Opéra d'Hambourg 28.4.1955. In: ACGV, XLVII.1.15 [Scatola verde, mappetta gialla „programmi“].	Paris/Hamburg (1) 1955
<i>Dallapiccola, Luigi: „Volo di notte“,</i> Hamburgische Staatsoper, Paris 1955, Théâtre des Champs-Élysées [ACGV, Scatola verde XLVII.1.16, mappetta gialla „programmi“].	Paris/Hamburg (2) 1955
Wagner, Klaus: <i>Dallapiccolas „Nachtflug“ in Hamburg.</i> In: Melos, Mainz, Oktober 1954.	Wagner, 1954
[?]: <i>Zeitgenössische Musiktheater. Dallapiccolas „Nachtflug“ in der Hamburgischen Staatsoper.</i> In: Musikalische Jugend, Bosse-Verlag, [19-20 Januar ? 1955] ACGV, XLVIII.1.49? [Scatola verde 1940-55].	[?] Musikalische Jugend 1955
Belloni Filippi, Elena: <i>„Volo di notte“ ad Amburgo.</i> In: Giornale del Mattino, 30 aprile 1955. ACGV, XLVIII.1.68 [Scatola verde].	Belloni Filippi 1955
Clarendon [Gavoty, Bernard]: <i>L'Opéra de Hambourg crée à Paris „Vol de nuit“ et „Erwartung“.</i> In: Le Figaro, 10 Avril 1955. Idem: Foto Lotte Dümmler, «Saint-Exupéry en musique». In: ACGV, XLVIII.1.72 und 1.73 [Scatola verde].	Clarendon 1955
Hirsch, Nicole: <i>Au Théâtre des Champs-Élysées „Vol de nuit“ de Antoine de Saint-Exupéry. Une révélation dans l'opéra.</i> In: France-Soir, 29.4.1955. In: ACGV, XLVIII.1.69 [Scatola verde].	Hirsch 1955
Dumesnil, René: <i>L'Opéra d'Hambourg aux «Champs-Élysées» (Vol de Nuit)</i> 2. mai 1955. In: Le Monde. ACGV, XLVIII.1.74 [Scatola verde].	Dumesnil 1955
Feschotte, Jacques: <i>L'Opéra d'Hambourg aux Champs-Élysées («Vol de nuit»)</i> , 4.1955? In : Musica, 20. rue Bergère, Paris. ACGV, XVIII.1.79 [Scatola verde, 1940-1955].	Feschotte (1) 1955
Feschotte, Jacques: <i>Les représentations de l'Opéra d'Hambourg a Paris («Vol de nuit»).</i> In: [?] 1955. ACGV, XLVIII.1.77 [Scatola verde, 1940-1955].	Feschotte (2) 1955
Heyworth, Peter: <i>Operatic Adventure [„Vol de nuit“].</i> In: The Observer, Sunday, May 8, 1955. ACGV, XLVIII.1.78a [Scatola verde].	Heyworth 1955
[?], <i>Successo di Dallapiccola con una nuova opera a Parigi [„Vol de nuit“].</i> In: La Nazione Italiana 20 aprile 1955.	La Nazione Italiana 1955
Pincherle, Marc: <i>Musiciens Italiens à Gênes et à Paris [„Vol de nuit“].</i> In: Nouvelles Littéraires, 5. 5. 1955. ACGV, XLVIII.1.76a [Scatola verde].	Pincele 1955

Rostand, Claude: *L'Opéra d'Hambourg au Théâtre des Champs-Élysées*. In: Carrefour. 4. 5. 1955. ACGV, XLVIII.1.75 [Scatola verde].

Rostand 1955

Vuillermoz, E.: „*Vol de nuit*“ et „*Erwartung*“ par l'Opéra de Hambourg. In: Paris-Presse, 29.4.1955. ACGV, XLVIII.1.70 [Scatola verde].

Vuillermoz 1955

10.3.1955 in Graz (A) [Österreichische Erstaufführung]

Dallapiccola, Luigi: „*Volo di notte*“. Vereinigte Bühnen, Stadt Graz – Land Steiermark, Spielzeit 1954/55 -15. Vorwort von André Gide. 10 März 1955. In: ACGV, XLVII.1.14 [Scatola verde, mappetta gialla „programmi“].

Graz 1955

R. A.: Orffeu: *Auf geht's, der „Mond“ ist da!* [„*Volo di notte*“] (*Fortsetzung von Seite 4.*). In: Südost-Tagespost, Graz 6.3.1955. ACGV, XLVIII.1.64 [Scatola verde].

R. A. 1955

Kaufmann, Harald: *Orffs „Mond“ und Dallapiccolas „Nachtflug“*. In: Neue Zeit, 12.3.1955. ACGV, XLVIII.1.66 [Scatola verde].

Kaufmann (1)
1955

Kaufmann, Harald: *Novitäten in der Grazer Oper. Ein Abend mit Orff und Dallapiccola, [„Nachtflug“]*. In: Salzburger Nachrichten, 31.3.1955. ACGV, XLVIII.1.65 [Scatola verde].

Kaufmann (2)
1955

18.3.1956 Berlin

Dallapiccola, Luigi: „*Volo di notte*“, Berlin 18.3.1956. In: ACGV, XLVII.1.17 [Scatola verde, mappetta gialla „programmi“].

Berlin 1955

22 Aprile 1956 RAI

Dallapiccola, Luigi: „*Volo di notte*“, [Radiocorriere ?], 22-29 4.1956. In: ACGV, XLVII.1.18 [Scatola verde, mappetta gialla „programmi“].

Radiocorriere
1956

19 Mai 1956 Wuppertaler

Dallapiccola, Luigi: „*Volo di notte*“, „*Marsia*“, „*Hiob*“, Wuppertaler Bühnen 19 maggio 1956. In: ACGV, XLVII.1.19a [Scatola verde, mappetta gialla „programmi“].

Wuppertaler 1956

Lindlar, Heinrich: *Luigi Dallapiccola und das Musiktheater unserer Zeit*. Theater und Zeit: Monatsblätter der Wuppertaler Bühnen, III, 10 (Juni 1956), [Wuppertal, 1956], S. 184-186. In: ACGV, XLVII.1.19 [Scatola verde].

Lindlar 1956

22.5[?].1956 Stuttgart

Das Programm der Württembergischen Staatstheater Stuttgart, 1955/56, Nr. 8. In: ACGV, XLVII.1.20a [Scatola verde].

Stuttgart 1955/56

1959-60

- | | |
|--|---------------------------|
| Jakobs, Arthur: <i>Luigi Dallapiccola and the stage</i> . In: The Listener, LXII, 1959 (17.9.1959, Londra) S. 460. | Jakobs 1959 |
| <i>Dallapiccola, Luigi: „Volo di notte“</i> , RAI, Radiotelevisione Italiana, Terzo Programma, Gennaio-febbraio-marzo 1960. In: ACGV, XLVII.1.21 [Scatola verde, mappetta gialla „programmi“]. | RAI, Terzo programma 1960 |
| <i>Dallapiccola, Luigi: „Volo di notte“</i> , Radiocorriere 6 marzo 1960. In: ACGV, XLVII.1.22 [Scatola verde, mappetta gialla „programmi“]. | Radiocorriere 1960 |

Paris, Opéra Comique, 7.10.1960 [Französische Erstaufführung]

- | | |
|--|---------------------------|
| Bourgeois, Jacques: <i>Un opéra témoin de notre temps</i> . In: Programmheft, Théâtre national de l'Opéra Comique a Paris, 7.10.1960. ACGV, XLVII.1.23e [Scatola verde, mappetta gialla „programmi“, dicembre 1960]. | Bourgeois/Paris 1960 |
| [?]: <i>Notizie in breve. Dallapiccola premiato</i> . In: La Nazione 22.10.1961. ACGV, XLVIII.2.88 [Scatola verde]. | La Nazione 1961 |
| [?]: <i>Un'Opera di Dallapiccola premiata a Parigi</i> . In: Giornale del Mattino, 22 ottobre 1961. | Giornale del Mattino 1961 |

23.2.1962, Genève Grand Casino (CH)

- | | |
|---|-------------|
| <i>Dallapiccola „Vol de nuit“</i> , Société Romande de Spectacles, Genève Grand Casino, 23.2.1962. In: ACGV, XLVII.1.24 [Scatola verde, mappetta gialla „programmi“]. | Genève 1962 |
|---|-------------|

1.3.1962, Stanford Opera Theatre [American Première]

- | | |
|---|---------------|
| <i>Dallapiccola Luigi: „Night Flight “</i> . Stanford Theatre Opera, 1.3.1962. In: ACGV, XLVII.1.26 [Scatola verde, mappetta gialla „programmi“]. | Stanford 1962 |
|---|---------------|

30.3.1962, Paris Théâtre National de l'Opéra Comique

- | | |
|--|--------------------|
| <i>Dallapiccola, Luigi: „Vol de nuit“, Théâtre National de l'Opéra Comique</i> , 30.3.1962. In: ACGV, XLVII.1.27 [Scatola verde, mappetta gialla „programmi“]. | Opéra Comique 1962 |
|--|--------------------|

5.6.1963 Edinburgh King's Theatre

- | | |
|---|----------------|
| <i>Dallapiccola, Luigi: „Volo di notte“</i> , King's Theatre Edinburgh, 5-7.6.1963. In: ACGV, XLVII.2.2 [Scatola verde, mappetta gialla „programmi“]. | Edinburgh 1963 |
|---|----------------|

16.6.1963 Radiocorriere

- | | |
|--------------------------------------|--------------------|
| In: ACGV, XLVII.2.3 [Scatola verde]. | Radiocorriere 1963 |
|--------------------------------------|--------------------|

10.11.1963 Ungarisches Fernsehen

Dallapiccola, Luigi: „Volo di notte“, ungarisches Fernsehen 10.11.1963. In: ACGV, XLVII.2.4 und 2.5 [Scatola verde, mappetta gialla „programmi“].

Ungarisches TV
1963

18.6.1964, Firenze Teatro Comunale, XXVII MMF

Dallapiccola, Luigi: „Volo di notte“, 18.6.1964, Teatro Comunale di Firenze, XXVII MM. In: ACGV, XLVII 2.7 [Scatola verde, mappetta gialla „programmi“].

T.MMF, 1964

Reich, Willi: *L'Espressionismo e l'Europa*. In: T.MMF 1964. ACGV, XLVII 2.8, S. 41-45 [Scatola verde].

Reich 1964

Rognoni, Luigi: *Dallapiccola e „Volo di notte“ oggi*. In: T.MMF 1964. ACGV, XLVII 2.8, S. 73-76 [Scatola verde].

Rognoni 1964

Mila, Massimo: *XXVII Maggio Musicale. Dallapiccola vola con Puccini*. In: [?], 19-20.6.1964. ACGV, XLVIII.3.16 [Scatole verdi, Italia 1961-1970, 1971-].

Mila 1964

26 .6. 1964 Milano Teatro alla Scala

Dallapiccola, Luigi: „Volo di Notte“, Teatro alla Scala di Milano, 26.6.1964 [ACGV, Scatola verde XLVII, mappetta gialla „programmi“].

T. SM 1964

Manzoni, Giacomo: *Schönberg, Dallapiccola e Petrassi come Cenerentola*. In: [?], 26.6.1964. ACGV, XLVIII.3.15 [Scatola verde, Italia 1961-1970, 1971-].

Manzoni 1964

Pestalozza, Luigi: *Chiusura alla Scala. „Volo di notte“ di Dallapiccola, „Attesa“ di Schönberg e „La Follia di Orlando“ di Petrassi presentati ieri sera completano la stagione*. In: Paese sera, 27 giugno 1964.

Pestalozza 1964

[?]: *Moderner Opern- und Ballettabend in Mailand*. In: [?], 9.7.1964. ACGV, XLVIII.3.17 [Scatola verde, Italia 1961-1970, 1971-].

[?] 1964

31.3.1965 Staatstheater Braunschweig

Dallapiccola, Luigi: „Nachtflug“, 31.3.1965, Stadtstheater Braunschweig, Spielzeit 1964-1965. Vorwort von A. Gide. In: ACGV, XLVII [Scatola verde, mappetta gialla „programmi“].

Braunschweig
1965

Gide André: *Auflehnung gegen das Unvollkommene*. In: Braunschweig 1965, S. 294-295 (aus dem Vorwort zum „Nachtflug“ von A. de Saint-Exupéry).

Gide 1965

7.9.1965 Opernhaus Zürich

Dallapiccola, Luigi: „Nachtflug“, Opernhaus Zürich 7.9.1965. In: ACGV, XLVII.2.10 [Scatola verde, mappetta gialla „programmi“].
Waterhouse, John C. G.: Dallapiccola, Luigi „Volo di notte“. In: Music and Letters, XLVI, Londra, 1965, S. 86-88.

Zürich 1965

Waterhouse 1965

5.2.1966, Rijeka (Fiume, Jugoslavien)

Dallapiccola, Luigi: „Nocni Let“ („Volo di notte“), [?], Rijeka 5.2.1966. In: ACGV, XLVII.2.11, [Scatola verde, mappetta gialla „programmi“].

Rijeka-Fiume 1966

26.2.1966 Tokyo, The Fujiwara Opera

Dallapiccola, Luigi: „Volo di notte“, The Fujiwara Opera, Metropolitan Festival Hall, Tokyo 26, 28.2.[1966]. In: ACGV, XLVII.2.12 [Scatola verde, mappetta gialla „programmi“].

Tokyo 1966

12 .1.1967 Palermo, Teatro Massimo

G.L.T.: Un'inconsueta prima al Massimo. Tre opere „moderne“ del novecento italiano. In: L'Ora, 13-14 gennaio 1967.

G.L.T. 1967

Pagano, Roberto: [...]. Repertorio moderno al Teatro Massimo. „Sette canzoni“ di Malipiero, „Volo di notte“ di Dallapiccola e „Il ritratto di Don Chisciotte“ di Petrassi diretto da Ottavio Züno. Ugo Dall'Ara coreografo, 13.1.1967. In: Giornale di Sicilia.

Pagano 1967

10.3.1967 New York, Manhattan School of Music

Dallapiccola Luigi: „Volo di notte“ („Night Flight“), Manhattan School of Music, New York The Opera Theatre, 10.3.1967. In: ACGV, XLVII.2.13 [Scatola verde, mappetta gialla „programmi“].

New York 1967

Hughes, Allen: A Late Première of a Dallapiccola. Manhattan School Stages 1940 „Volo di notte“. In: [?.3.1967]. ACGV, XLVIII.3.24 [Scatola verde, Italia 1961-1970, 1971-].

Hughes 1967

1967/69 [?], Rumänien Radioübertragung

Dallapiccola Luigi: „Zbor de noapte“ („Volo di notte“), [11.2.1969 oder 11.1967?] Dirijor Ludovic Baci, Corul Radioteleviziunii. In: ACGV, XLVII.2.14 [Scatola verde, mappetta gialla „programmi“].

Radio Rumänien
1967/69?

Popovici, Doru: „Volo di notte“ – opera in un atto di Luigi Dallapiccola, Radio Bucarest 11.2.1969; Dattiloscritto. Idem, trad. franc., Luigi Dallapiccola, „Vol de nuit“. In: Introduction dans l'opéra Contemporain (originale rumeno). ACGV, XLVIII.3.33 [Scatole verdi, Italia 1961-1970, 1971-].

Radio-Bucarest
1969

11.11.1969 Lyon (F)

Dallapiccola, Luigi: „Vol de nuit“, Opéra de Lyon, Saison 1969/1970, 11.11.1969. In: ACGV, XLVII.2.15 [Scatola verde, mappetta gialla „programmi“].

Lyon 1969

4 .10.1972, Treviso Teatro Comunale

Dallapiccola, Luigi: „Volo di notte“, Autunno Musicale Trevigiano, XII stagione lirica tradizionale, Treviso 1.10-17.12 1972, 4.10.1972. In: ACGV, XLVII.3.1 [Scatola verde, mappetta gialla „programmi“].

Treviso 1972

Guglielmi, Edoardo: A Treviso due opere di Luigi Dallapiccola. La libertà vola sulle note. Eseguiti „Volo di notte“ e „Il Prigioniero“. Presente l'autore. In: [?], 6.10.1972. ACGV, XLVIII.3.34 [Scatole verdi, Italia 1961-1970, 1971-].

Guglielmi 1972

Gori, Gianni: Inaugurato l'autunno musicale trevigiano. Coerenza etica e artistica dell'opera di Luigi Dallapiccola. Eseguiti del maestro istriano [!] „Volo di notte“ e „Il Prigioniero“. In: Il Piccolo, 6 ottobre 1972.

Gori 1972

Messinis, Massimo: Aperta la stagione lirica del Comunale. Dallapiccola a Treviso. Una eccellente edizione del „Volo di notte“ e del „Il Prigioniero“. Direzione Armando Gatto, protagonisti Magda Laszlo, Claudio Desderi e Mario Basiola. In: [?]. 6.10.1972. ACGV, XLVIII.3.36 [Scatole verdi, Italia 1961-1970, 1971-].

Messinis, 1972

Tedeschi, Rubens: „Volo di notte“ e „Il Prigioniero“ a Treviso. Il dubbio sistematico di Luigi Dallapiccola. Apertura anticonformista della stagione operistica. Ottima esecuzione scenica e musicale. In: [?], 6.10.1972. ACGV, XLVIII.3.37 [Scatole verdi, Italia 1961-1970, 1971-].

Tedeschi 1972

28.3.1973 Venezia, Teatro La Fenice

Dallapiccola, Luigi: „Volo di Notte“, Coro ed Orchestra del Teatro La Fenice di Venezia, [28.3.1973] [ACGV, Scatola verde XLVII, mappetta gialla „programmi“].

Venezia 1973

Messinis Mario: Da Busoni a Dallapiccola. In: Venezia 1973, S. 361-373.

Messinis 1973 (1)

Messinis, Mario: Due opere moderne alla Fenice. Fiabe cinesi, voli notturni. Discutibile edizione della „Turandot“, capolavoro di Ferruccio Busoni, e splendida versione di „Volo di notte“ di Dallapiccola. In: Il Gazzettino, Venezia, 29 marzo 1973.

Messinis 1973 (2)

7.5.1975 Genova, Politeama Margherita

Dallapiccola, Luigi: „Volo di notte“, Teatro Comunale dell'Opera di Genova, Stagione lirica primavera '75, 7.5.1975. In: ACGV, XLVII.3.2 [Scatola verde, mappetta gialla „programmi“]. Contiene: Ballo 1942.

Genova 1975

- [?]: „Volo di notte” e la „Cambiale” in un ibrido connubio. L’impegno morale di Dallapiccola e la gioia di vivere di Rossini. In: [?]. 12.5.1975. ACGV, XLVIII.3.42 [Scatole verdi, Italia 1961-1970, 1971-]. [?] 1975
- Piamento, Guido: *Sul palcoscenico del Politeama Margherita di Genova. Commemorato con „Volo di notte” l’esordio lirico di Dallapiccola.* In: *Il Giornale*, 9 maggio 1975. Piamento 1975
- Rietmann, Carlo Marcello: *Nel „Volo di notte” di Dallapiccola al Comunale dell’Opera. Un drammatico conflitto fra progresso e coscienza.* In: *Il Secolo XIX*, 8 maggio 1975. Rietmann 1975
- Tempo, Claudio: *„Volo di notte” scritto da Dallapiccola alla vigilia della seconda guerra mondiale, è approdato mercoledì per la prima volta alla scene liriche genovesi. La coscienza di un artista denuncia il „trionfalismo”.* In: *Il Corriere Mercantile*, 9 maggio 1975. Tempo 1975

2.3.1984 Genova, Politeama Margherita

- C. Lo.: *Dittico moderno al Comunale dell’Opera. É un „Volo di notte” il dramma della fede.* In: *Il Secolo XIX* 4.3.1984. C. Lo. 1984
- Courir, Duilio: *Vivo successo al Margherita di „Morte nell’aria” e „Volo di notte”. Petrassi (80 anni) festeggiato a Genova. [...] è stata diretta da Massimo Pradella. [...] Esecuzioni di buon livello.* In: *Corriere della Sera*, 4.3.1984. Courir 1984
- e.g.: *Le opere „Morte dell’aria” e „Volo di notte” venerdì al Margherita. Due drammi d’intensa umanità.* In: *Il Giornale* 4.3.1984. e.g. 1984
- Iovino, Roberto: *Pieno successo al Margherita del „Dittico” moderno. I voli di Petrassi e Dallapiccola.* In: *Corriere Mercantile* 3 marzo 1984. Iovino 1984
- Malipiero, Riccardo: *Per „Volo di Notte” di Luigi Dallapiccola, conversazione tenuta in Genova il 1.3.1984 in occasione dell’andata in scena dell’opera, dattiloscritto.* ACGV: FLV, LD. XLVIII.3.43 (1203). Malipiero 1984
- Mila, Massimo: *A Genova due atti unici di Petrassi e Dallapiccola diretti da Massimo Pradella. La musica del Novecento in volo. Ingegnosa accoppiata di due opere moderne su uno stesso tema. Gabriella Ravazzi unica voce femminile. Progresso anche del pubblico che applaude.* In: *La Stampa*, 4.3.1984. Mila 1984
- Restagno, Enzo: *A Genova, una bella edizione di due opere di Petrassi e Dallapiccola. „Morte nell’aria” e „Volo di Notte”: la moralità in musica.* In: *La Repubblica*, 4-5 marzo 1984. Restagno 1984
- Tartoni, Guido: *„La morte nell’aria” e „Volo di notte” al Margherita. Per poter volare occorre decollare. [...]. Un allestimento dignitoso dell’atto unico di Dallapiccola.* In: *Il Lavoro*, 4.3.1984. Tartoni 1984

Tedeschi, Rubens: <i>In scena a Genova due lavori composti da Dallapiccola e Petrassi sullo stesso tema: la morte del pilota. L'aviatore muore sempre due volte.</i> In: L'Unità, 4.3.1984.	Tedeschi 1984.
Tempo, Claudio: <i>Volo di notte: il coraggio nella solitudine.</i> In: Teatro Comunale dell'Opera di Genova, Stagione lirica 1984, S. 155-162.	Tempo 1984
8.3.1986 Trieste	
Dallapiccola, Luigi: „Volo di notte”, Città di Trieste, Teatro Comunale G. Verdi, stagione lirica 1985/86, 18.10.1985-29.4.1986, 8.3.1986. In: ACGV, XLVII.3.5 [Scatola verde, mappetta gialla „programmi”].	Trieste 1986
Vlad, Roman: „Volo di notte” e „Marsia”. In: Trieste 1986.	Vlad 1986
2002	
Avant-Scène OPÈRA: <i>Le Prisonnier/Vol de nuit. Dallapiccola</i> , n.212, Ed. Premières Loges, Paris 2002.	Avant-Scène Opéra 2002
8.6.2004 Firenze, VXVII MMF	
Dallapiccola, Luigi: „Volo di notte/Il Prigioniero”, [programma di sala], 67° Maggio Musicale Fiorentino, Teatro del Maggio Fiorentino, 2004.	T.MMF. 2004

Lebenslauf

Anna Ciocca-Rossi, geboren am 21.04.1960 in Sorengo (Schweiz), mit Schweizerbürgerschaft, hat die Grund- und Mittelschule in der Nähe von Como (Italien), sowie die Musikakademie unter Leitung der Pianistin Alda Vio, besucht. Mitte der siebziger Jahre kam sie mit ihrer Familie in die Schweiz zurück, wo sie 1979 ihr Abitur im Liceo Cantonale in Lugano erlangt hat. Sie hat ihr Studium an der Universität in Zürich und am Konservatorium in Luzern (Schweiz) fortgesetzt: 1986 Klavierdiplom unter der Leitung von Marc Staudenmann; 1988 Hochschulabschluss (Lic. Phil. I) in Musikwissenschaft (Hauptfach), deutscher Linguistik und italienischer Literatur, mit einer Lizentiatarbeit über die *Klavierwerke von Luigi Dallapiccola*, unter der Führung von Prof. Dr. Ernst Lichtenhahn.

Klavierlehrerin, Mitarbeiterin am Radio der italienischen Schweiz Rete Due und Musikkritikerin für mehrere Zeitungen, hat sie von 1987–2008 vor allem als Musiklehrerin (Allgemeinbildung, Abiturfach) an den Gymnasien der italienischen Schweiz gewirkt. Ab Januar 2011 ist sie für die Koordinierung des *Ufficio stampa e Comunicazione* der Orchestra della Svizzera italiana verantwortlich. Seit 1990 ist Anna Ciocca-Rossi mit Alessandro Ciocca verheiratet. Sie haben zwei Söhne.